Казимир Малевич

Казимир Малевич

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТИ ТОМАХ



К.С.Малевич в своем кабинете. Ленинград, 1927 год

Казимир Малевич

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТИ ТОМАХ

Том 2

Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930

Составление, предисловие, редакция переводов, комментарии—
Г.Л.Демосфенова
Научная редакция —
А.С.Шатских

Москва «Гилея» 1998

Редакционная коллегия:
Д.В.Сарабьянов (председатель),
Г.Л.Демосфенова, А.Д.Сарабьянов,
А.С.Шатских

Макет и оформление
С.А.Стулов

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Центра современного искусства Сороса, Москва

ISBN 5-87987-002-2

© «Гилея», 1998
© С.Стулов, макет и оформление, 1998

Содержание

ПРИЛОЖЕНИЯ

Предисловие

Второй том Собрания сочинений К.С.Малевича состоит из работ, переведенных при жизни художника на другие языки — польский, немецкий, украинский[1]. В Польше тексты Малевича публиковались в 1922-1926, в Германии в 1924-1928 и на Украине в 1928-1930-х годах[2].

Их характер был довольно разнообразен: это небольшие эссе, фрагменты статей, отрывки из напечатанных по-русски работ, выбранные на свой вкус издателями, или, наконец, существенно важные главы из труда Малевича "Мир как беспредметность", предоставленные им самим.

По качеству перевода эти публикации имеют различное отношение к русским оригиналам, начиная от достаточно внимательного и точного воспроизведения текста до сокращенного варианта и даже весьма вольного его пересказа (судить об этом мы, конечно, можем лишь в случаях, когда удается идентифицировать текст перевода с имеющимися в нашем распоряжении текстами-оригиналами самого Малевича[3]).

Рассматривая вопрос о составе тома и принимая во внимание, что многие публикации являлись большими выдержками из ранее изданных в России работ и, следовательно, вошли в 1-й том настоящего Собрания сочинений, Редколлегия решила крупные блоки повторения текстов не дублировать (это наиболее ранние публикации в польском журнале "Блок" — отрывки из книги "О новых системах в искусстве"[4]). Более мелкие фрагменты, имевшие варианты в переводах и публиковавшиеся либо как изречения, либо как определение позиций Малевича, либо как характеристики его супрематизма, печатаются в обратном переводе, что позволяет судить о понимании и трактовке текста Малевича в том или ином случае[5].

Общий принцип настоящего издания — расположение текстов в хронологическом порядке их появления в печати. Таким образом, несмотря на отсутствие в нашем томе статей из журнала "Блок", можно представить себе существовавший постоянный интерес к личности и творчеству Малевича, кульмина-

1. Общее описание теоретического и литературного наследия Малевича приведено в первой фундаментальной публикации текстов художника, осуществленной в 4-х томах Троэльсом Андерсеном в 1971-1978 годах (далее: Malevich, vol. I,II,III,IV — см. список сокращений). См. также: Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993 (далее — Сарабьянов Д., Шатских А.) и предисловие А.Шатских к 1-му тому данного Собрания сочинений.

2. См.: Список работ К.С.Малевича, опубликованных на польском, немецком и украинском языках (1924-1930) (наст. изд., с. 300-301).

3. При работе над 2-м томом были использованы фонды архива Малевича в СМА (Нидерланды), архивные рукописи и материалы из РГАЛИ, ЦГА СПб., ЦГАЛИ СПб., ЦГАР, частных архивов Санкт-Петербурга и Москвы.

4. См. т.1, с.153-184.

5. См. примечания к каждому из публикуемых текстов.

ционным моментом которого послужила книга из серии "Баухаузбюхер".

Следует сказать, что с начала 1920-х годов у Малевича появились два активнейших пропагандиста его трудов за рубежом — это были В.Стржеминский и Л.М.Лисицкий. По инициативе Стржеминского в нескольких номерах варшавского журнала "Блок" в 1924 году была помещена обширная публикация фрагментов из сочинения Малевича "О новых системах в искусстве". Лисицкий в свою бытность в Германии (1921-1925) работал над переводами текстов для задуманной, но, к сожалению, так и несостоявшейся книги Малевича. Лисицкий стал автором одного из лучших немецких переводов — статьи "Ленин", напечатанной по его рекомендации в 1924 году в журнале "Кунстблатт".

И этот текст, и польская публикация 1926 года в журнале "Презенс" представляют собой фрагменты рукописей, которые должны быть изданы в последующих томах Собрания сочинений. Однако и та и другая работы обладают законченным характером, каждая в своем роде. Статья о Ленине, несмотря на тезисную форму изложения, поднимает серьезные философские проблемы, связанные с национальным культурно-общественным традиционным мышлением и его эволюцией в новых революционных условиях. Вопрос весьма актуальный, справедливость постановки которого в 1924 году в полной мере можно оценить лишь сегодня.

Публикация фрагментов из рукописи "Мир как беспредметность", появившаяся в "Презенсе", относится к той ее части, которой Малевич присвоил название "1/42"[6]. Читатель безусловно обнаружит смысловые связи с некоторыми лекциями, прочитанными в Киевском Государственном Художественном институте (далее — КГХИ), текстом о супрематизме из баухаузовской книги. Фрагменты рукописи "1/42" хранятся и в архиве Малевича в СМА (Инв. № 22 и 23), и в частном архиве. Работа по реконструкции этой рукописи, проделанная Троэльсом Андерсеном, кажется вполне убедительной (см.: Malevich, vol.III, p.34-146 и 364-365), однако возможно, что публикация отрывка из польского журнала внесет свою лепту в исследовательскую трактовку теорий Малевича.

6. Малевич обозначал свои неопубликованные рукописи дробной нумерацией, судя по которой мы можем сделать заключение о едином ряде, в который они включены и который являет собой единый, масштабный труд "Мир как беспредметность". Другой ряд — исторического анализа изобразительных систем — Малевич называл "Изология". Работы, публикуемые во 2-м томе, принадлежат к обоим этим рядам.

Во втором разделе настоящего тома представлены немецкие публикации 1927 года. Книга Малевича из серии "Баухаузбюхер", вышедшая в свет не ранее ноября 1927-го, поставлена впереди статьи "Супрематическая архитектура", напечатанной в октябре месяце, поскольку статья вызвала полемику, продолжавшуюся и в 1928 году. Кроме того, эта статья служит хорошим переходом к публикациям в украинском журнале "Новая генерация" (далее — НГ), которые как раз начинаются со статьи, посвященной проблемам архитектуры.

Статьи на архитектурные темы (а к ним относится также и статья в киевском альманахе "Авангард") должны восприниматься читателем не только в контексте с материалами 2-го тома, но и вызвать в памяти помещенные в 1-м томе публикации Малевича из журнала "Советская архитектура" (далее — СА) — "Форма, цвет и ощущение" и его письмо в редакцию (см. т.1, с.311-321, 309-310). Подойдя к идее о влиянии среды на формирование индивидуальности художника, его отношения к цвету и форме (в том числе применительно к городу и селу), Малевич особое внимание уделяет архитектуре как "главному из искусств", требующему комплексного подхода и особого внимания к форме. Последнюю Малевич отнюдь не связывает с функцией утилитарной. Надо сказать, что здесь он находился в оппозиции к большинству деятелей Баухауза, которые разделяли известное положение, выдвинутое Луисом Салливеном еще в 1896 году: "...всюду и всегда форма следует за функцией, таков закон"[7]. Малевич и в текстах настоящего тома, и в других своих работах оспаривает это положение, хотя можно сказать, что он больше восстает против понимания этого закона функционалистами 20-х годов, нежели против идей самого Салливена, которые не были столь прямолинейны и со взглядами которого вряд ли Малевич был знаком.

Борьба Малевича носила вполне определенный характер — он отстаивал архитектуру как пластическое искусство. Архитектурная тема начала звучать в теоретических работах еще в довитебский период, а в Витебске, не без влияния Лисицкого, рождается пространственный супрематизм. В 1924-1926 годах в Ленинграде, в Государственном институте художественной культуры (далее — Гинхук) архитектурная тема исследований — одна из

7. Салливен Луис Генри (Sullivan Louis Henry) (1856-1924) — американский архитектор, один из создателей концепции рационалистической архитектуры XX века. Некоторые положения его теоретической доктрины, в частности — о зависимости формы от функции, были с энтузиазмом восприняты в Европе 20-х годов и стали фундаментальными принципами функционализма. Именно этой проблеме — связи формы и функции, судя по свидетельству Тадеуша Пайпера, касался спор, возникший между Малевичем и В.Гропиусом во время посещения Баухауза Малевичем и сопровождавшим его Т.Пайпером в 1927 году. (Об этом был сделан интересный доклад О.Шихиревой на конференции, организованной ГТГ к 80-летию Г.Д.Костаки 26-28 мая 1993 года. См.: Москва и художники польского авангарда // Сборник материалов конференции, посвященной Г.Д.Костаки. (В печати).

центральных. В институте была организована специальная лаборатория супрематической архитектуры, где Малевич и его ученики разрабатывали принципы супрематического ордера и работали над созданием архитектонов. Там же в 1926 году была развернута выставка архитектонов, часть из которых была показана в Польше и Германии.

Архитектурные опыты Малевича вызвали в Европе большой интерес (об этом см. подробную публикацию И.Коккинаки[8]), хотя оценка их была далеко не однозначной, как это видно из полемики по поводу статьи "Супрематическая архитектура" (см.: Приложения, с. 295-299).

Книга Малевича "Мир как беспредметность" (из серии "Баухаузбюхер", под редакцией В.Гропиуса и Л.Мохой-Надя[9]), а также серия статей-лекций, появившихся в НГ, относятся к основным публикациям 2-го тома. Важной особенностью этих работ является их связь с педагогически-методической деятельностью Малевича: во многом в них представлены итоги (или "выводы", как он говорил) педагогических и исследовательских экспериментов практического и методического плана, которые художник проводил в Витебске (ВГХПИ), Петрограде—Ленинграде (Гинхук) и Киеве (КГХИ).

На протяжении многих лет, почти отказавшись от живописи, он посвятил свое время обоснованию теорий, в которых непосредственно выражались его философские размышления о природе и механизмах творческой деятельности. Многие идеи, по его свидетельству, в том числе и идея прибавочного элемента в живописи, появлялись задолго до того, как они вылились в словесную форму и получили развернутый арсенал доказательств. В постоянной и напряженной работе мысли необходимое поле для эксперимента давала именно педагогическая деятельность. Она формировала и кадры помощников в проведении экспериментов, и, что немаловажно, аудиторию заинтересованных слушателей — единомышленников и критиков одновременно.

8. Коккинаки И. Супрематическая архитектура Малевича и ее связи с реальным архитектурным процессом // Вопросы искусствознания, 1993, № 2-3, с.119-130 (статья представляет собой дополненный доклад, сделанный на Научных чтениях, посвященных памяти К.С.Малевича, 26-29 мая 1991 года в ГТГ).

9. Гропиус Вальтер (Gropius Walter) (1883-1969) — немецкий архитектор и дизайнер, основатель Баухауза и Нового Баухауза (США, 1937), встречался с Малевичем в период его пребывания в Германии, в 1927 году; Мохой-Надь Ласло (Moholy-Nagy László) (1895-1946) — венгерский художник, дизайнер-график, мастер фотографии, педагог, автор первого пропедевтического курса в Баухаузе (1923). Работал в Германии, Англии, Франции, США (первый директор Нового Баухауза).

Малевичу было свойственно особое отношение к роли педагога. Это, с одной стороны, представление о роли мастера-учителя, нечто вроде средневекового комплекса "мастер — подмастерье — ученик", с другой — включение ученика в сознательное, концептуально обоснованное творчество, исключающее главный принцип средневекового обучения — "делай, как я"[10]. Для Малевича педагогическая деятельность не исчерпывалась руководством учениками в процессе выполнения практических заданий-штудий, всегда концептуально мотивированных, но заключалась также в систематическом чтении лекций (что, возможно, было связано с представлением о личности педагога и методе преподавания, в некоторых чертах воспринятых от Ф.И.Рерберга[11], училище которого он посещал в 1905-1910 годах).

Малевич был прекрасным лектором. По воспоминаниям слушателей, лекции его были свободной импровизацией либо чтением из записной книжки какого-нибудь текста с обязательным последующим обсуждением. На своих учениках в Витебске и Петрограде-Ленинграде проверял Малевич идеи теоретических работ и педагогический метод ("Мы были для него подопытными свинками"[12], — шутливо вспоминала А.А.Лепорская о периоде своего практикантства в Гинхуке).

Первая часть из книги "Баухаузбюхер"— трактат "Введение в теорию прибавочного элемента в живописи" — является публикацией одноименной статьи Малевича, которую он подготовил для научного сборника института (историю сборника читатель найдет в примечаниях к тексту[13]). Сборник так и не увидел

11. См.: Мямлин К. Федор Иванович Рерберг и его место в истории русского и советского искусства // Ф.Рерберг: Сборник воспоминаний. Л., 1986. С.17-18.

12. Здесь и далее воспоминания приводятся по записям личных бесед автора этих строк с А.А.Лепорской, К.И.Рождественским и Н.И.Харджиевым.

13. См. наст. изд., с. 312-318, а также публ.: Ковтун Е. Малевич о теории прибавочного элемента в живописи // Декоративное искусство СССР, М., 1988, №11, с.33-41.

10. Это отношение Малевича к воспитанию художника было характерно для конца 10-х — начала 20-х годов и восходило к структуре художественного образования конца Средневековья и эпохи Ренессанса. В России после революции по этому принципу были организованы Государственные Свободные Художественные Мастерские (ГСХМ), Московские архитектурные мастерские и др. (1918—начало 1920 г.). Там существовали звания "мастер" (которое носил и Малевич) и "подмастерье". С 1920 года (образования Вхутемаса на базе слияния 1-х и 2-х ГСХМ) структура высших художественных учебных заведений изменилась, звание мастера исчезло, но характер отношений Малевича и его учеников остался прежним. В Германии, где сходные идеи высказывались Гропиусом накануне первой мировой войны, аналогичная структура была принята для организованного им Баухауза (1919-1930).

свет, хотя сохранились типографские оттиски основных статей — Малевича и М.В.Матюшина[14].

Параллельно с окончанием статьи "Введение в теорию прибавочного элемента в живописи" в институте были подготовлены специальные таблицы, которые поясняли идеи Малевича и служили иллюстрациями к статье. Позднее, в период подготовки ко второй выставке Гинхука (Ленинград, 1926) и к поездке Малевича в Германию, эти таблицы переросли в серию известных теоретических таблиц и были показаны Малевичем в Ленинграде, Польше, а затем и в Германии[15]. Изобразительный материал этих двух серий таблиц частично повторял иллюстрации к изданию Баухауза и зрительный ряд к статьям в НГ. Весьма возможно, что таблицы, показанные в Германии, явились как бы визуальным проектом будущего цикла лекций, прочитанных в КГХИ и опубликованных в НГ. Быть может, желание дать в лекциях подробное исследовательское подкрепление схематической картине своих теоретических обобщений возникло у Малевича после показа таблиц в Польше и Германии. Оказалось, что многим они непонятны, несмотря на наличие кратких пояснений на немецком языке (об этом см. публикацию Л.-С.Бурсма[16]).

Трактат "Супрематизм"[17], по всей вероятности, был написан во время пребывания Малевича в Германии; этот текст в издании Баухауза был значительно сокращен.

Немецкий текст книги "Мир как беспредметность" относится к переводам, отличающимся достаточно свободной интерпретацией, и поэтому он является безусловно более цельным и литературно обработанным. С другой стороны, в нем неизбежно

14. Верстка статьи Малевича хранится в его архиве в СМА и ряде частных архивов. Русский текст воспроизведен факсимильно в изд.: Kasimir Malewitsch. Die gegenstandslöse Welt. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1980; Kasimir Malevics. Á tárgynélkuli világ. Budapeszt: Korvina Kiady, 1986 (p.103-160). Переводы: K.S.Malevich. The World as Non-Objectivity. Unpublished writings 1922-25. Vol.III. Ed. Troels Andersen. Borgen, Copenhagen, 1976; K.Malévitch. La lumiére et la couleur. Quaterieme tome des ecrits. Textes inédits de 1918 á 1926. Traduits du russe par J.-C.Marcadé, prefacé par J.-C.Marcadé. Slavica, Ecrits sur l'art. Éd. L'Age d'homme. Lausanne, 1981.

15. Основная часть этих таблиц (17) находится в СМА и пять — в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Полностью опубликованы: O.Makhroff. Kasimir Malevitch. Recherche sur la culture picturale. 1924-1927//Art et poésie Russes. 1900-1930. Textes choisis. "Заблудившийся Трамвай". Centre Georges Pompidou. Paris, 1979. P.223-240.

16. Бурсма Линда С. Об искусстве, художественном анализе и преподавании искусства: теоретические таблицы Казимира Малевича // Казимир Малевич. 1878-1935. Ленинград, Москва, Амстердам. Каталог. 1988. С.206-224. (Таблицы Гинхука называют также "Дидактические таблицы").

17. Рукопись хранится в архиве Малевича в СМА (инв. №17). Публ.: Malevich, vol. IV, p.144-156; Сарабьянов Д., Шатских А., с.347-362.

утеряна живая интонация Малевича. Однако это отнюдь не умаляет значение книги из серии “Баухаузбюхер”; долгие годы мюнхенское издание оставалось наиболее полным и последовательным изложением теоретических позиций Малевича применительно не только к теории прибавочного элемента в живописи, но и по отношению к супрематизму.

Следует отметить, что сам автор не был доволен изданием — если он и не мог судить из-за незнания языка о литературном качестве перевода, то наверняка его не устраивали редакционные обобщения и сокращения, которые он видел так же ясно, как и чувствовал общее непонимание его теоретических позиций, которое он относил за счет неточного и слабого перевода.

Принимая во внимание вышесказанное и желая, чтобы русский читатель имел возможность наконец познакомиться с мыслями и рассуждениями Малевича непосредственно, мы отказались от обратного перевода текста, давно изданного на английском, французском, немецком и итальянском языках. Наличие русской верстки трактата “Введение в теорию прибавочного элемента в живописи” и русского варианта статьи “Супрематизм” привело нас к решению публиковать тексты Малевича по оригиналам в том виде, как они сохранились (в примечаниях указаны места наиболее серьезных сокращений).

В книгах и статьях Малевича, опубликованных в 1-м томе, принципам супрематизма уделено не так много внимания, как следовало бы ожидать, — о супрематизме Малевич говорит больше в плане декларативном и не разбирает его столь же последовательно, как, например, творчество Сезанна или кубизм. Возможно, что это является следствием отхода Малевича от живописного супрематизма к моменту написания большинства его печатных работ витебского периода (1919-1922). Возможно также, что ко второй половине 20-х годов супрематизм для Малевича встал в ряд других систем изобразительного искусства как историческая реальность, но не как “высшая” или последняя, наиболее совершенная точка развития. Малевича начинают интересовать, с одной стороны, проблемы выхода супрематизма в реальное пространство, проблемы, связанные с архитектурой, и, с другой стороны, педагогическая деятельность наводит его на размышления не только об исторической обусловленности смены изобразительных систем (следует обратить внимание читателя на то, что Малевич в своей теории практически не работает с понятием стиля), но и о природе творческой индивидуальности художника. “Изучить “природу художника” — главная задача сейчас”, — говорил Малевич. “На этом строилась его школа, — вспоминал К.И.Рождественский. — Первым этапом педагогики Малевича было очищение от всех влияний. Надо было добиться чистоты живописной культуры и туда

вносить дополнительные элементы. Тогда это было важно, так как влияний мы испытывали очень много и со всех сторон — культура живет бурно. Малевич считал необходимым для учеников пройти 5 систем, 5 китов, на которых зиждется искусство, — импрессионизм, Сезанн, кубизм, футуризм и супрематизм. Это было профессионально-эстетическое воспитание художника, универсальное". И если в статье "Введение в теорию прибавочного элемента в живописи" Малевич дает общие положения своей теории (тезисы этой статьи см.: Приложения, с. 283), то в лекциях, прочитанных в Киевском Художественном институте, он через "прогонный" анализ произведений Сезанна и художников, работавших в системах кубизма, футуризма и конструктивизма, анализировал, как он говорил, "поведение" художника, показывая развитие и появление новых формообразующих элементов у разных художников в тех или иных исторических условиях. Подчеркивая общую тенденцию искусства XX века к отказу от предмета, "распылению его", стремлению к беспредметности, Малевич неоднократно говорил о возрастании роли архитектуры как комплексного искусства.

Уже отмечалась связь публикуемых во 2-м томе работ с исследовательской деятельностью Малевича и группы его единомышленников и учеников в Гинхуке. Ряд архивных материалов Гинхука дает возможность проследить, как шла эта работа, какие лекции и какие тексты читал Малевич коллективу Формально-теоретического отдела (ФТО), которым он непосредственно руководил (см. наст.изд., с. 313-318). Помимо этого в протоколах Гинхука сохранились упоминания о контактах с журналами "Блок", "Кунстблатт", изданием "Европа-Альманах", о чтении и обсуждении работ А.А.Федорова-Давыдова, Л.М.Лисицкого ("Искусство и пангеометрия"), что показывает достаточно широкий охват проблем на научных заседаниях института. В делах Гинхука сохранилась и копия ответа Малевича на приглашение организовать его персональную выставку в Германии. Отвечая, Малевич предлагал также устроить выставку, посвященную научной деятельности Гинхука, и говорил о необходимости издания к выставке брошюры "О прибавочном элементе в живописи".

Текст этой работы, которую Малевич готовил для первого сборника Гинхука, неоднократно "обкатывался" и на публичных докладах, и на рабочих заседаниях ФТО (позднее переименованном в Отдел живописной культуры, ОЖК). Прибавочный элемент был также темой сообщения Малевича на секции РАХН[18].

18. Доклад Малевича "О прибавочном элементе в живописи" состоялся на научном заседании физико-психологического отделения РАХН 19 марта 1925 года ("Отчет по физико-психологическому Отделению за 1924/25 академический год". РГАЛИ, ф.941, оп.1, ед.хр.50, л.18). Публ.: Перцева Т. Новое о Малевиче // Вопросы искусствознания, 1994, № 1, с.306-310.

Наиболее четкую формулировку понятие "прибавочный элемент в живописи" нашло в 1926 году, последнем году существования Гинхука. Ставя во главу угла "поведение живописца", которое зависит от "настроения душевных переживаний", Малевич определяет путем анализа художественного произведения это состояние художника и выявляет те следы, ту систему, по его выражению, "значков", которые "указывают на точный состав содержания произведения". Каждый подобный "значок", или формула, есть начертание "прибавочного элемента". То есть именно тот элемент, который "произвел реакцию на существующий строй чувства" и оказал влияние на "ощущение живописного явления", и есть "прибавочный элемент"[19].

Много места в статье заняли параллели, так сказать, "врачебно-медицинского" плана. Это также нашло свою более краткую формулировку в "Пояснительной записке" Малевича к "Плану работ Отдела живописной культуры на 1926-1927" и к "Отчету за 1925-1926 гг.": "Отделом живописной культуры все живописцы рассматриваются аналогично тому, как рассматриваются больные медициною <...> Живописный отдел Гинхука находит, что и в области искусств существуют разные виды его заболевания, что художники также разделяются на разные роды этих прекрасных заболеваний или состояний, благодаря которым организм художника дает те или другие формы поведения, которые мы называем искусством или художественной культурой. Самих художников по форме их поведения можно разделить на натуралистов, реалистов, геометриков, романтиков, лириков, мистиков, метафизиков и т.д.

Различные виды душевных состояний прекрасного заболевания требуют особых методов и средств со стороны педагогики по культивированию прекрасного заболевания. Нельзя ко всем применить одну и ту же программу, один метод — это было бы подобно той нелепости, если бы всех записавшихся на прием в больницу людей разных заболеваний направить к одному специалисту одной формы заболевания и применить к ним один метод лечения ..."[20]

В "Супрематизме", второй части мюнхенской книги "Мир как беспредметность", Малевич дает весьма пространное обоснование своей системы (можно считать его наиболее последовательным и подробным из всех, ранее опубликованных). Если к 1927 году, когда состоялась поездка Малевича в Германию, для него самого актуальность пропаганды супрематизма ушла, то в Европе не осла-

19. См.: Ковтун Е., указ. соч.

20. См. ЦГАЛИ СПб., ф.244, оп.1, ед.хр.69, л.22.

бевал интерес к Малевичу именно как автору нового направления в искусстве. Поэтому необходимость включения в книгу текста о супрематизме была очевидна. Вместе с тем здесь сама интонация (и оценка) уже была иная, чем ранее, — исчез декларативный пафос, само явление супрематизма рассматривается с исторической дистанции. Более того, говоря о том, что "супрематизм это не есть исключительная форма, которая должна выражать все", Малевич, включая супрематизм в общее движение искусства к беспредметности, ограничивает круг художников, для которых он близок и понятен, и говорит о тех индивидуальностях, о родственных ему "организмах", которые встали на точку зрения супрематизма (далеко не обязательного для всех). Развитие искусства и свое собственное движение в нем Малевич уподобляет подъему в гору: "Может быть, на свой личный страх Супрематизм ушел из предметной жизни, чтобы дойти до вершины оголенного Искусства и <с> его чистой вершины посмотреть на жизнь и преломить ее в пластическом ощущении Искусства". Образ вершины, на которой стоит человек, обозревающий мир, свое прошлое, настоящее и будущее ("Современность движется на высоком гребне предельной своей высоты...", "Сущность человеческая на шпиле..."), образ дупла, где вьет свое гнездо обыватель, "Удод", образ пустыни и бесконечности космоса, идеи о ролевой природе человеческой деятельности в жизни, в этом вечном "театре образов и ощущений", — все эти многозначные и поэтические в своем существе образы сопровождают неординарные философские тексты Малевича. Такой образностью характеризуется публикуемый нами текст о супрематизме, который одновременно тесно связан с деятельностью Гинхука и примыкает к "педагогическому блоку" последних по времени опубликованных теоретических текстов Малевича.

Если большинство брошюр и статей, помещенных в 1-м томе настоящего издания, было пронизано пафосом обретения "нового живописного реализма", связано с энтузиазмом первооткрывателя и полемикой, то более поздние тексты и по содержанию, и по интонации несут следы длительных размышлений и поисков наиболее точных формулировок, касающихся путей искусства, методов воспитания молодых художников, осмысления результатов научно-методических экспериментов. При взгляде на конспекты лекций и программы занятий, составленные Малевичем, мы видим, насколько целеустремленно и планомерно двигался он в своих теоретико-методических и исторических анализах систем живописной культуры.

К сожалению, закрытие Гинхука в 1926 году прервало начатую работу, и Малевичу не удалось продолжить исследования живописных систем, предшествовавших импрессионизму (о намерении проводить исследования, касаясь и

более удаленных от нас времен, в частности эпохи Возрождения, говорят многие документы ВГХПИ и Гинхука[21]). Импрессионизм и супрематизм не были затронуты в киевских лекциях, а может быть, не включены в публикации, поскольку в начале 30-х годов отношение к новому искусству сильно изменилось, и вряд ли можно было продолжать в новой ситуации публикацию лекций[22].

Знакомясь с педагогическими текстами Малевича, следует иметь в виду, что многое из того, что для нас является само собой разумеющимся, во времена, когда Малевич читал свои лекции, было достаточно новым, почти откровением. Советские исследователи в те времена рассматривали возникновение новых систем изобразительного искусства лишь как признак его упадка, не говоря уже об отсутствии какой-либо логически стройной системы их исторического рассмотрения с позиций цельной и непротиворечивой теории, какая была у Малевича.

В основе его выводов лежала многолетняя кропотливая, упорная и сложная экспериментальная аналитическая работа, до сих пор еще не исследованная до конца. Благодаря тому, что аналитический подход пронизывал художественную критику Малевича, его анализ истории искусства носит совершенно специфический, художнический характер, выходя за рамки обычных искусствоведческих исторических текстов.

Лекции для педагогического факультета Киевского Художественного института также имели свои корни в работе Гинхука. Достаточно сравнить программы исследования изобразительных систем с планом киевских лекций, как он предстает при общем взгляде на комплекс публикаций в НГ. Практически Малевич все время шел в своем изложении истории новых искусств по тем ступеням, которые были намечены еще в Витебске и конкретизировались в Гинхуке.

Украинский язык близок русскому, кроме того, русской речи Малевича, говорившего также и по-украински, и по-польски (это были языки его детства), вообще свойственны украинизмы и реминисценции польского языка. В свою очередь в украинском тексте встречается много русицизмов. Возможно, лекции произносились (либо стенографическая запись производилась) на русифицированном украинском языке либо украинизированном русском.

21. См.: Приложения, с. 283-287, а также публ.: Демосфенова Г. К истории педагогической деятельности К.С.Малевича//Труды ВНИИТЭ: Техническая эстетика, № 59, “Страницы истории отечественного дизайна”. М., 1989, с.143-170. Анализ системы импрессионизма был написан Малевичем в 1923-1924 годы. Известны первоначальные наброски этого текста в записных книжках и машинописные варианты, хранящиеся в частных архивах.

22. Подробнее см. комментарии и примечания к статьям НГ в настоящем томе.

Учитывая сказанное, представлялось важным, чтобы первая русская публикация текста из НГ оказалась как можно более соответствующей характеру языка Малевича, а не смыслово-литературной интерпретацией текста, как это было в двух имевшихся переводах[23]. Основой явился любезно предоставленный Тр.Андерсеном перевод К.Григорьевой, который после сравнения с другим переводом (И.Галинской) был основательно переработан с точки зрения максимального приближения к тексту украинского оригинала по смыслу, и одновременно, двигаясь по пути некоторого "буквализма", избирались выражения и конструкции фраз, свойственные специфике речи Малевича, его терминологии и синтаксису (собственно, по этому принципу велась работа и по отношению к остальным обратным переводам, в чем некоторым подспорьем послужила работа по созданию понятийного словаря Малевича[24]).

Сложнее дело обстояло при подготовке публикации статьи "Супрематическая архитектура". Впервые этот текст увидел свет на немецком языке, и поскольку его русский вариант не был обнаружен, он и существовал в научном обиходе как немецкоязычный. В основной части 2-го тома мы поместили обратный перевод статьи "Супрематическая архитектура", увидевшей свет в октябре 1927 года в берлинском журнале "Wasmuths Monatschefte für Baukunst". Меж тем в частном петербургском архиве сохранились черновые наброски, озаглавленные Малевичем "Черновой <вариант>, по которому написана статья в "Wasmuths". Публикация этих архивных заметок, любезно предоставленная В.И.Ракитиным, включена в раздел приложений настоящего тома. Она дает возможность сопоставить архивный вариант с его оригинальной стилистикой и отредактированный окончательный текст (однако первоначальная редактура проводилась, по всей видимости, самим Малевичем, не случайно назвавшим свои заметки "черновыми").

Следует упомянуть, что в 1973 году А.Наков обнаружил, а в 1975-м обнародовал французский вариант "Супрематической архитектуры"[25]. Он возник после выхода немецкого журнала, в ноябре-декабре 1927 года, по инициативе художественного деятеля Феликса Дель Марля. Дель Марль предполагал поместить статью русского профессора в парижском журнале "L'Effort moderne", од-

23. Использованы переводы К.К.Григорьевой (1936-1988), любезно предоставленные Тр.Андерсеном, и перевод И.Л.Галинской, которым пользовалась Л.А.Жадова. Оба перевода были сличены и переработаны составителем настоящего тома.

24. См.: Демосфенова Г. Понятийный словарь К.С.Малевича//Сборник статей в честь 90-летия Н.И.Харджиева. М.: Радикс. (В печати).

25. См.: Malevitch écrits. Presentés par Andrei B.Nakov. Paris: Éd. Champ Libre, 1975. P.277-278.

нако трудности, переживаемые издателем, не позволили, к сожалению, осуществиться этому плану — в противном случае список трудов Малевича, напечатанных при его жизни на других языках, обогатился бы франкоязычным переводом, хотя и появившимся благодаря немецкой публикации.

Подводя итоги, можно выделить три момента в материалах 2-го тома: педагогическую направленность основного массива текстов, где особое место отведено воспринимающему, интуитивно-чувственному аппарату художника, его психологическому "поведению" и ощущению как основе творческого импульса и первопричине рождения прибавочного элемента (подчеркнем, что в текстах НГ прибавочный элемент часто как синонимом наделяется термином "формообразующий"). Второе, что обращает на себя внимание, — это последовательно проводимая Малевичем линия исторического развертывания картины постепенного отказа от предмета как основы живописной формы. И наконец, третье — это органичный переход, вернее, приход Малевича к архитектуре как к "главнейшему виду искусств", то есть такому виду художественной деятельности, вокруг которого концентрируется монументальная живопись и скульптура. Важно, что в этой связи Малевич не провозглашает "конец живописи", но, наоборот, в изучении новых искусств и включении всех достижений в области пластических идей в творческий арсенал современной архитектуры Малевич видит путь преодоления утилитарных тупиков, в которые она попала.

Позиция Малевича особенно ясно выражена в статье "Архитектура, станковая живопись и скульптура", — это борьба, с одной стороны, с "классицистической" рутиной, с другой — с конструктивистски-строительными перехлестами (они четко видны при сравнении, например, содержательного движения идей в журнале СА самого его начала, 1926 года, до его позиции в 1928-1929 годах, с которой Малевич в своем письме в СА (см. т.1, с.309-310) решительно не согласен: "...Ваш журнал расходится с путями архитектуры и, являясь журналом конструктивизма, таким образом, с искусством ничего общего не имеет".

Остается сказать несколько слов о польских публикациях, которые, как уже отмечалось, лишь частично включены в настоящий том.

Публикации в польских журналах были связаны с деятельностью польских художников В.Стржеминского и К.Кобро, долго живших в России и связанных с Малевичем по деятельности Уновиса. Стржеминский, преданный последователь Малевича, переехал вместе со своей женой, Катаржиной Кобро, из Смоленска в Варшаву, где организовал группу "Блок" ("Blok") и журнал того же названия, а затем был членом группы "Презенс" ("Praesens") и сотрудничал в одноименном

журнале. Работы Малевича, переданные им в журналы "Блок" и "Презенс", способствовали расширению известности русского мастера за рубежом и пропаганде его идей. Публикации Стржеминского носят наиболее точный и последовательный характер из всего, что было издано в 20-е годы за рубежом.

Судя по документам Гинхука, Малевич поддерживал связь с Стржеминским. Почти сразу после публикации в журнале "Блок" в протоколе № 4 заседания от 13 октября 1924 года упоминается о необходимости получения для Гинхука журнала "Блок" и налаживании взаимоотношений с ним[26]. По всей вероятности, Малевич о публикации знал.

Комплексу историко-теоретических текстов Малевича, которые входят в настоящий том, предстоит еще пополниться за счет публикации текстов из записных книжек. К.Рождественский вспоминал, что когда Малевича арестовывали, "то набрался целый мешок — унес солдатик, перекинув через плечо"[27]. К сожалению, большинство книжек так и пропало. Пока учтено их всего пять: четыре хранятся в СМА и одна — в частном архиве.

Значение аналитических текстов Малевича весьма велико. Они раскрывают нам его педагогическую систему, дают представление о той модели художника нашего времени, которая складывалась в начале 20-х годов, модели, основным принципиальным чертам которой отвечала и деятельность самого Малевича. И недаром ученик Малевича, Рождественский, сравнивал педагогическую систему Малевича с системой воспитания актера, созданной К.С.Станиславским, — обе системы были ориентированы на воспитание и развитие индивидуальности артиста, художника.

Хотелось бы еще раз напомнить читателю о том, что тексты Малевича достаточно сложны для чтения и понимания. Образная природа его речи, нестандартной по синтаксису, изобилующей неожиданными ассоциациями, расширяет смысловое поле высказывания, делает его многозначным, позволяет проводить содержательные параллели между отдельными и, казалось бы, законченными в самих себе частями общего исследования. Мы надеемся, что по завершении издания у читателя возникнет достаточно полное представление о едином массиве историко-теоретической работы Малевича и о тесной связи всех частей этого обширного комплекса текстов с общей философской базой, лежа-

26. Копия протокола см.: ЦГАЛИ СПб., ф.244, оп.1, ед.хр.31, л.29 и 29 об. О В.Стржеминском и К.Кобро см. преамбулу к публ. журнала "Praesens" (наст. изд., с. 310-311).

27. Из беседы автора с К.И.Рождественским 12 декабря 1987 года.

щей в основе рассмотрения любых, самых разных вопросов художественного творчества и истории изобразительного искусства, которые подчас выглядят вполне "практическими". Эту глубинную связь с философскими и общественными позициями Малевича, которая и составляет основу триады: философия — теория — педагогическая практика, читатель должен обязательно иметь в виду при чтении публикуемых в нашем томе работ. В них Малевич постоянно возвращается к общим проблемам художественного творчества — природе Искусства, его месте в жизни общества, специфике творческой индивидуальности художника, отношениям материальной и духовной реальности, функционального и образного, связи прошлого, настоящего и будущего. Прослеживая новейшую историю искусства, Малевич постоянно выделяет основу основ — проблему отношения художника к объекту и предмету его творчества, стремится выявить и показать путь художественного сознания в его историческом развитии.

В заключение хотелось бы поблагодарить всех помогавших мне при работе над текстами этого тома — прежде всего сотрудников Стейделик Музеума в Амстердаме, его директора г-на Руди Фукса и хранителя г-на Герта Иманса за предоставленную мне возможность работать в архиве Музея, директора Художественного музея в г.Силькеборге г-на Троэльса Андерсена, передавшего в мое распоряжение ряд архивных материалов, фотопленок и перевод статей из НГ, сделанный Ксенией Григорьевой, г-на Жан-Клода Маркаде и сотрудника Эрмитажа г-на А.А.Бабина, оказавших мне консультативную помощь, г-на В.И.Ракитина (Франкфурт-на-Майне), любезно приславшего свою публикацию архивной рукописи. Благодарю также руководство Инкомбанка за предоставление оригинального негатива портрета К.С.Малевича из собрания Инкомбанка.

***

Материал тома расположен по хронологическому принципу. В конце каждой публикации указаны дата и место ее появления в печати. Полное наименование работы Малевича на соответствующем языке приведено в "Списке работ К.С.Малевича, опубликованных на польском, немецком, украинском языках (1924-1930)". Более подробные сведения об издании читатель найдет в Приложениях и разделе "Комментарии и примечания". Здесь помещены также переводные варианты текста, полемика, выдержки из писем и прочий материал, расширяющий представление о самом тексте и характеризующий либо ситуацию его появления, либо реакцию на него (отзывы, рецензии и т.п.).

Все выделяемые Малевичем места текста (чаще всего это разрядка, иногда подчеркивание или курсив) во 2-м томе даны разрядкой (исключение состав-

ляет статья “Ленин (Из книги “О беспредметности”); примечания автора помечены звездочкой, комментарии и примечания составителя — арабскими цифрами.

Вставки, вызванные требованиями грамматики и синтаксиса или толкованием смысла фразы, помещены в угловые скобки; предположительное чтение неясных слов — в квадратные. Написание фамилий и имен, соответствующее в текстах Малевича нормам, принятым в 20-е годы, в нашей публикации современное. Аббревиатуры, употребляемые Малевичем, поясняются в примечаниях, где даны также и некоторые дополнительные сведения о художниках.

При составлении тома был сохранен авторский иллюстративный ряд в каждой статье, и поскольку Малевич часто использовал в качестве примеров в разных публикациях одни и те же произведения, то они повторяются и у нас. Ссылки в каждом разделе сделаны по нумерации, относящейся к данному циклу текстов Малевича.

Г.Л.Демосфенова

I. ПУБЛИКАЦИИ 1924–1927 ГОДОВ. ГЕРМАНИЯ. ПОЛЬША

Ленин

(ИЗ КНИГИ "О БЕСПРЕДМЕТНОСТИ")

1

Материалистическое мышление, или сознание, настолько еще слабо в человеке, что в момент смерти он так или иначе переводит[1] свое материалистическое мироотношение на путь религиозный и путь художества.

Он как бы хочет спасти себя, его тело от смерти, которая может наступить в процессе материальных движений. Тогда прибегают к сохранению его образа. Таким порядком он переходит в образ, т.е. в тот призрак состояния, который физически, материально неразрушим, неразложим, вне элементов, свободен: наука здесь годна как прикладное знание.

2

В настоящее время совершилось в мире новое событие, выражающееся в смерти Ленина. Оно показательно тем, что являет собой второе событие после смерти Христа, долженствующее сменить одно мироотношение другим, смена которого сменила образ — материальной действительностью.

3

Ленин ни одного слова не говорил о ритуале, обряде во имя свое, как о самой главнейшей стороне быта. Он говорил своим ученикам о деле. Он больше учил учеников делать, нежели говорить. Он



DAS KUNSTBLATT

HERAUSGEBER PAUL WESTHEIM

K. MALEWITSCH: Lenin

(Aus dem Buch: „Über das Ungegenständliche")

1. In dem Menschen ist das materialistische Denken oder Bewußtsein noch so schwach, daß er im Todesaugenblick aus seiner materialistischen Weltbeziehung auf den Wegen der Religion und Kunst entgleist: hier will er sich vor dem materiellen Tode retten. Auf diese Weise geht er in die Gestalt über, d. h. in den Zustand der Illusion, die physisch-materiell unzerstörbar ist, unzerlegbar, außerhalb der Elemente, frei von der Wissenschaft.

2. In der Welt ist jetzt ein neues Ereignis geschehen das sich im Tode Lenins ausdrückt. Es ist bezeichnend, daß es nach dem Tode Christi das zweite Mal ist, wo eine Weltbeziehung durch eine andere abgelöst wird. Bei dieser Ablösung wird eine materielle Wirklichkeit durch eine Gestalt abgelöst.

•

3. Lenin hat kein Wort über das Rituelle, Zeremonielle gesprochen, das doch soviel Platz im Leben einnimmt. Er hat zu seinen Jüngern von der Tat geredet. Er hat seine Jünger weniger zu sprechen und mehr zu tun gelehrt. Er hat ihnen gelehrt auf das sie Umringende acht zu haben, das sie zu verschlingen bereit ist, und ihre Aufmerksamkeit am wenigsten zu schenken den glänzenden Kränzen der Gestalten, vor denen er sie als vor Trugbildern gewarnt hat. Er hat gelehrt Materialist zu sein, weder der Kunst noch der Religion zu trauen, hat auf Wissenschaft und Kino hingewiesen als zwei Systeme, die die Wirklichkeit außerhalb des künstlerischen Einfalls fixieren.

•

4. Ich habe niemanden getroffen, der mir bestätigt hätte, daß eines der von den Künstlern geschaffenen Bilder Lenins der Wirklichkeit entspricht. Viel wirklicher ist sein Bild im Kino. Somit existiert das Bild Lenins nicht in der Kunst, er ist nur in dem Kommenden, d. h. im Ideellen. Das Bild Christi ist auch erst nachher entstanden, aber ob es wohl ein Bild ist? Ja. Alle erkennen es und sagen ja. Christus ist der Wirklichkeit ähnlich. Der betende Christus, der leidende und predigende, alle sind lebendig. Die Künstler haben letzten Endes eine Wirklichkeit geschaffen, die nicht existiert hat. Später wird auch von Lenin ein Bild entstehen, an das die Kommunisten glauben werden, und seine künstlerische Gestalt werden sie für die wirkliche Tatsache halten. Seine materielle Hülle aber ist der Kunst nicht erreichbar. So gehen seine Lehre und sein künstlerisches Bild auseinander. In der Gestalt geht er von dem materialistischen Sein ins Heilige über, stellt sich über den materialistischen

289

Страница журнала "Кунстблатт". Потсдам, 1924, № 10

учил, чтобы не сводили они глаз с окружающего их обстоятельства старого, собирающегося поглотить их, и менее всего обращать свое зрение на сияющие венчики образов, и предостерегал их в этом. Он учил быть материалистами, не доверять ни религии, ни художеству, указав на кинематограф и науку как две системы, фиксирующие действительность вне художественного вымысла.

4

Я не встречал человека, который бы сказал, что все художественные портреты Ленина отвечают действительности. Бо́льшая действительность в его портрете в кинематографе. Таким порядком, портрета Ленина не существует в художестве, он только в будущем, то есть в идеальном. Портрет Христа появился тоже в будущем, но портрет ли? Да. Все узнают и все говорят, что да, Христос действительно похож. Христос молящийся, страдающий, проповедывающий, как живой. Художники создали в конце концов действительность, которая не существовала. Позднее создадут и портрет Ленина, в который коммунисты[2] поверят и его художественный образ примут за действительный факт. Но его материальная оболочка не поддается художеству.

Учение его разойдется с художественным портретом. Он, в образе перешедший из материального бытия в святыню, становится выше над материалистическим планом дела. Образ выше материи. Это то, на что глаза поднимаются выше, вместо того, чтобы смотреть прямо, смотреть стоящему перед собой материалистическому бытию или обстоятельствам. Образ становится источником силы, силы духа для того, чтобы воздвигнуть материальное, в них будет жить дух образа как оформленный факт. Материальная твердыня станет храмом, единственным духовным бытием Ленина, пошлет новый дух. Он[3] выше над материей. Он преобразился в образе. Здесь уже неуместно становится употреблять слово “Ленин”, как только “Он”, “ЕГО”, “ИМ”. Слово “Ленин” простое, земное и его смешивать можно[4] с простыми материалистами. Но если Ленин уже Он, то Он стоит над братской могилой, но не в могиле, ибо ОН не он, как только Он. Он новое духовное их знамя, которое всегда указывает путь впереди ЕГО. Отсюда склеп как куб[5], как символ вечности, потому что и Он в нем как вечность. Но это только временно, логика ведет своим железным порядком и укажет, что все, похороненные в могилах, павшие за материализм, временно пребывают в невечности, станут вместе с “НИМ” в кубе царства вечности и воссядут с НИМ в царстве ЕГО нового учения.

5

Тело его было принесено с Горок (аналогия Горки — Голгофа) и опущено учениками в склеп под гудки фабрик и заводов. Материя Нового Завета зазвучала. Умолкли церковные колокола — Старый Завет. И действительно, больше их не надо, образовался новый обряд, новый траурный орган фабрик и заводов принял на себя Религиозный обряд.

6

После смерти Ленина, или ЕГО, за нас умершего, материалисты[6] должны следовать ЕМУ и пасть в дальнейшем за НЕГО, чтобы приобщиться к НЕМУ. Всю обрядность должна совершить фабрика. Гудки должны сопровождать ленинистов в могилу, как и к жизни. Тело умершего или павшего должно быть несомо на фабрику, в которой должно быть место для совершения ритуала, отпевания умершего и проповеди, заповедной ИМ. Дальше возникает вопрос о связи с НИМ. Эту связь можно совершить через вхождение в куб как вечность. Отсюда мы получаем формы нового религиозного обряда, которые перейдут в быт и вытеснят фактор материалистического бытия, сущность которого внеобрядная.

7

Со страшною силою религиозный дух зажал материализм в угол, из которого выхода нет иного, как только преображение в образе. Так закончилась жизнь Ленина. Попробуйте исправить ошибку, попробуйте вернуть его в материальный мир. Торжество православного[7] духа наступило. Ленин был православный, всю жизнь боролся против угла[8] и освобождался сам и всех хотел освободить. Теперь все, кричавшие “Да здравствует Ленин”, кричали “Осанна” сегодня, а завтра загнали его в угол[9].

8

После смерти никто из учеников его не верил, что он мертв. Было заявлено народу, что он жив и вечно остается с нами. Так заявляли ученики Христовы, что Христос жив. “Не стройте храмы”, — сказал Христос, ибо храм Божий внутри вас[10]. Могут так сказать и ученики Ленина тоже: “Храм Ленина внутри вас”. Ленин не сказал строить храмы своего имени или другие дома называть именем своим. Но их сделали. Это одинаково для всех священных мест[11]: несмотря на все, их сделали. Так создалось то, чего не хотел учитель. Теперь нет никакого выхода, не разрушив угол. Так сочетается новая религия Ленинизма с коммунизмом. Образ и действительность, дух и материя.

9

Если придет мысль сжечь останки Ленина в крематории, то и в этом нет спасения. В материализм не вернуться. Сжигание только пополнит аналогии воскресшего Христа, который вошел в пекло огненное, освободив оттуда праведных и собирается во втором пришествии судить преступивших ЕГО учение.

10

Во втором пришествии я вижу его (его можно видеть) в лице Ленина, который пришел, совершит наказание и спасет праведников. Христос учил: “отдай ближнему одежду, если у тебя есть вторая”[12], “люби его, как самого себя”, но ближнему своему, пролетариату, имеющий десятки одежды не дал ни одной. Тогда был послан Ленин и покарал их, разрушил храмы и банки и роздал пролетариату все.

11

Ленин стал в образе, Ленин “ОН”, а образ не сожжение, в нем нет материала для огня. Больше — Он не сжигаем. Сжечь огонь может только простого смертного. Но Ленин бессмертный. Все остальные погребены в братских могилах, и мы только знаем, что здесь могилы павших за нас. Это чистые беспредметники, не поддающиеся образу и кисти художника.

12

Художники изобразительного искусства протестуют против беспредметности, как капиталисты протестуют против коммунизма. Для них исчезает последний оплот, последняя база, основа для существования. Протестуют и коммунисты. Для них исчезает в беспредметном последнее средство отображения быта и портрета. Новое искусство вызвало бурю негодования у общества дореволюционного, и послереволюционного, тем, что лицо, быт, жизнь предметников не стала отображаться, а наоборот, — уничтожаться и деформироваться. У сознания общества отнималась главная опора сознания — нечего осознавать, раз предмет или портрет предмета исчезал. Когда пришлось поставить памятники выдающимся людям, то новое искусство вместо изображения раз-изобразило лик, обеспредметило его. Это прямая функция искусства. Функция может быть и материалистическая, материя не имеет предмета-портрета. Какая она? С глазами, носом, без ног или множество у нее ног? Многие художники напишут Ленина на смертном одре. Но ведь таковое отображение не будет верным, ибо

Ленин бессмертный, т.е. живой. Один из его учеников сказал: “Ленин мертв для мертвых, но живой для живых”[13].

13

Изобразительное искусство, может быть, вновь найдет свое применение, создаст новых Рафаэлей, которые распишут уголки Ленина[14] и обратят их в храмы. Развитие такового пути приведет материализм к новой религии, церковь которой будет увешана изображением новой истории чудес и страданий павших от руки капиталистов. Другие были выведены из тьмы религиозной в новый свет материализма, но, к сожалению, к свету, может быть, и яркому, но религиозному.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ[15]

Можно говорить, что Ленин учил предметному пониманию природы и потому боролся с образами. Но его не поняли, — создают образы. Как бы учение его увидели не в материи, а в образе отразившегося в ней. Материя стала похожа на зеркало, которое отражает, но само продолжает быть только зеркалом, не превращается в то учение, которое отражается в нем. Ленин — зеркало.

Ленин отразился в материи как предметная материальная идея, а ученики свидетельствовали факт, что Ленина как материи нет; есть Ленин как образ. Он — Его. И один из учеников Его сказал: “Каждый, кто хоть раз видел живого Ильича, до конца своих дней удержит этот образ в сердце своем”. А один из поэтов пропел: “Портретов Ленина, видно, похожих не было и нет, века уж дорисуют, видно, недорисованный портрет”. Кто же дорисует теперь его портрет? Художник-поэт[16]. Но какое сердце послужит ему моделью?

Das Kunstblatt. Potsdam, 1924, N 10

“Наше время является эпохой анализа...”

Наше время является эпохой анализа, результатом всех систем, которые когда-либо были установлены. Это — века, которые принесли знаки нашей демаркационной линии, в которых мы узнаем несовершенства, приводящие к разделению и противоречию. Возможно, что мы возьмем из этого только чистые противоречия для конструирования системы единства[1].

Малевич

СУПРЕМАТИЗМ

Полночь искусства пробила. Изящные искусства приговорены к изгнанию. Художник-кумир — пережиток прошлого. Супрематизм сжимает всю живопись в черный квадрат на белом холсте.

Я ничего не придумал. Я только ощутил в себе ночь и в ней я увидел новое, которое назвал Супрематизмом. Он выразил себя черной плоскостью в форме квадрата[2].

Малевич

Die Kunstismen. 1914-1924.
Erlenbach, Zürich, München, Leipzig, 1925.
Пер. с немецкого *Г.Куборской-Айги*



Обложка книги “Кунстизмен” (худ. Эль Лисицкий). Цюрих, 1925

Высказывания в книге “Признания художников”

1914.

Образующая квадрат плоскость означает начало супрематизма, нового цветного реализма как беспредметного творчества.

В искусстве супрематизма все формы живут как живые формы природы. Это новый живописный реализм, именно живописный, так как в нем отсутствует реализм гор, неба, воды. Любая реальная форма есть мир. И любая живописная плоскость живее любого (рисованного или написанного красками) лица, на котором застыли пара глаз и улыбка[1].

1916.

Конструкция и система дела есть знак уже состоявшегося преодоления, так как формообразование одновременно с искусством — есть искусство новой симметрии расположения элементов, поэтому оно едино и неделимо.

Искусство как таковое не может быть выше ничего другого или стоять перед ним, оно есть придаток к форме и отдельно не имеет ни времени, ни пространства и возникает тогда, когда во времени и пространстве возникает творческая форма изобретателя.

1919.

Нынешнее время — особое время, такого времени не было еще, может быть, никогда, время анализов и результатов всех систем, которые вообще когда-либо были, и века нанесут на наши демаркационные линии новые знаки. По ним мы будем воспринимать незавершенности, ко-



Künstlerbekenntnisse

Briefe/Tagebuchblätter/Betrachtungen heutiger Künstler

Gesammelt und herausgegeben von Paul Westheim

Im Propyläen-Verlag / Berlin

Обложка книги “Признания художников”. Берлин, 1925

торые приводили к разрыву и ссоре, и, может быть, мы восприимем от них только ссору, чтобы восстановить систему единства[2].

Сегодня интуиция меняет мир — систему нашего зеленого мира, плоти и кости, образуется новый хозяйственный порядок соединения каналов в нашем творческом мозге в целях завершения их дальнейшего движения в бесконечное.

Künstlerbekenntnisse. Berlin, 1925.
Пер. с немецкого *Г.Куборской-Айги*

Супрематизм
(ИЗ РАБОТ 1915-1920 ГОДОВ)

Пространство есть вместилище без измерения, в котором разум ставит свое творчество. Пусть же и я поставлю свою творческую форму.

Супрематизм делится на три стадии, по числу квадратов — черного, красного и белого: черный период, цветной и белый. В последнем написаны формы белые в белом. Все три периода развивались во временном пространстве с 1913 по 1918 год[1]. Основанием их становления было: передать силу статики через экономическую сущность плоскости или образовать видимый динамический покой. В чисто плоскостной форме это было достигнуто[2]. Если до сих пор все формы выражали эти ощущения осязания не иначе, как через множество всевозможных взаимоотношений, то в супрематической <форме> действие достигнуто экономическим геометризмом плоскости[3]. Если всякая форма является выражением чисто утилитарного совершенства, то и супрематические формы не что иное, как знаки опознанной силы воздействия утилитарного совершенства наступающего конкретного мира[4].

Если мы попытаемся проанализировать супрематический холст[5], то мы прежде всего видим окно, через которое мы обнаруживаем жизнь. Супрематический холст изображает белое пространство, но не синее. Синее не дает реального представления бесконечного. Лучи зрения ударяются в купол и проникнуть не могут в бесконечное. Супрематическое бесконечное белое дает лучу зрения идти, не встречая себе предела. Построение супрематических форм цветного периода[6] ничуть не связано с эстетической необходимостью. В реальном же действии осязательном цвет[7] роли не играет, ибо выявление формы предоставляется свету.



Обложка издания "Европа-Альманах". Потсдам, 1925

Отношение супрематизма к материалам противоположно ныне нарастающей агитации в пользу культуры материала. Это эстетический вопрос[8], обработка поверхностей материалов является психозом современных художников. Образ надо выводить через утилитарное совершенство и касаться его обработки только в тех местах, где является техническая необходимость.

В чисто цветовом движении — три квадрата еще указывают на угасание цвета, где в белом он и исчезает.

О живописи в супрематизме не может быть и речи. Живопись давно уже изжита, и сам художник — предрассудок прошлого.

*

Для нас состояние вещи стало важнее, чем ее сущность и ее смысл.

Мне кажется, нужно передать чисто красочное движение так, чтобы картина не могла потерять ни единой своей краски. Бег лошади, паровоза можно передать однотонным карандашом, рисунком, но передать движение красных, зеленых и синих масс — нельзя. Поэтому нужно обратиться непосредственно к массам цвета “как таковым” и искать в них присущие им формы. Этот динамизм не что иное, как бунт живописной массы к выходу из вещи к самостоятельности, к ничего не обозначающим формам, т.е. к господству чисто самоцельных живописных форм над разумными, к Супрематизму как новому живописному реализму. Вещи, предметы в реальном мире исчезли как дым для новой культуры искусства. И глаза мои могут быть взяты в паноптикум, если бы они могли видеть только предметы, потому что тогда они принадлежали бы Средним векам.

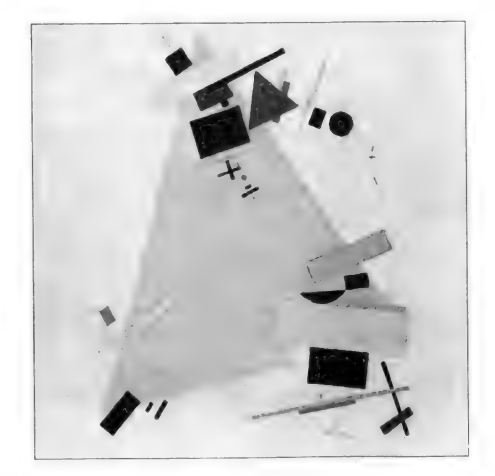
Я ничего не изобрел, я только лишь ощутил в себе ночь и в ней я увидел новое, то новое, которое я назвал супрематизмом. Это выразилось в черной плоскости, образовавшей квадрат, а потом круг. В них я увидел новый цветной мир[9].

*

Мы только тогда можем ощутить пространство, если оторвемся от земли, если исчезнет опора, точка опоры.

*

Без цвета мир невозможен, без цвета нет расстояний.



К.Малевич. Динамический супрематизм (Supremus № 57). 1916

*

Искусство — умение создать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношений формы и цвета и не на основании эстетического вкуса красивости композиции построения — а на основании веса, скорости и направления движения[10].

*

Новый реализм живописный, именно живописный, в нем нет реализма гор, неба, воды и т.д. Всякая живописная плоскость живее всякого лица, где торчат пара глаз и улыбка[11].

*

Разум стоит на пороге, как страж, и боится, как бы чего не случилось в искусстве неестественного. Так, он верит в то, что все, что с натуры рисуется, то все естественно, и научил нас верить этому, заявив, что череп его давно оставил природную естественность, ибо дано ему ходить, но он построил себе паровоз и даже захотел летать по небу, это же противоречие природе.

*

Художник думал создать в искусстве вечный банк ценностей, в которых, однако, не нуждается вечный бег нашей сущности. Ценности стали музейным грузом, ошейником на уже умершей шее. Теперь куются новые ценности, но и они окажутся когда-нибудь кольцом в носу папуаса.

*

Новый порядок предметов заставлял содрогаться разум. Критики бросались как собаки из-под ворот на художников. Позор им! Нужно было иметь громадную силу воли, чтобы нарушить все правила и содрать огрубевшую кожу с души академизма и плюнуть в лицо “здравому смыслу”. Честь им!

*

Настоящее время есть время анализов и результатов всех систем, некогда существовавших. К нашей демаркационной линии ве́ка принесут новые знаки. В них мы увидим несовершенства, которые сводили к делению и розни. Возможно, от них возьмем только рознь для того, чтобы выстроить систему единства[12].

Europa-Almanach. Potsdam, 1925.
Пер. с немецкого *Г.Куборской-Айги*

Мир как беспредметность
(ФРАГМЕНТЫ)

Свету в кубизме соответствует цвет в супрематизме. В понимании большинства цвет является сущностью супрематизма. Вообще считается: что супрематизм является очередной новой сущностью живописи;

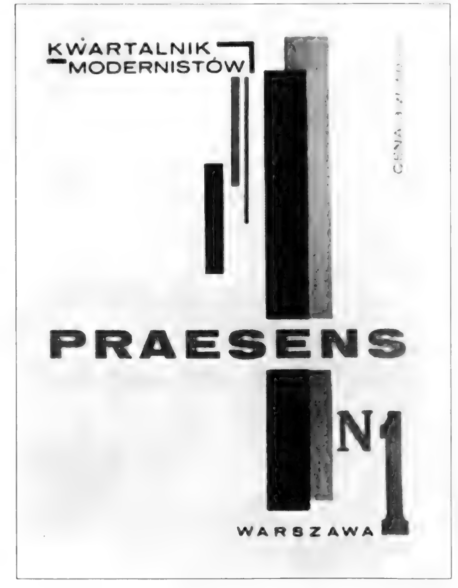
что он заключает в себе все дисциплины цвета, света, формы, конструкции;

что он в гораздо большей степени, нежели течения живописи в прошлом, поддается научным исследованиям, анализу;

что в конечном итоге супрематизм — это явление плоскостное, двумерное, цветовое.

Анализируя супрематизм, я не нашел в нем ни одной из вышеперечисленных черт, поскольку основные для супрематизма квадраты трех цветов: красного, черного и белого, не являются ни в коей мере подтверждением вышеизложенных позиций.

Все течения в искусстве разделяются на несознательное начало и на теорию научно-познавательную. Супрематизм — также одна из очередных призм живописного ощущения впечатлений и строительство его мировоззрения. В призме этой мир преломляется иначе, нежели в призме кубизма или футуризма. Философия супрематизма скептически относится ко всей человеческой мудрости и к ее попыткам познания, полагая, что в мире ничего выявить нельзя, поскольку в нем ничего нет и не было. И поэтому в качестве противопоставления предметности возникает понятие беспредметности, “ничто” противопоставляется “что”. Супрематизм отрекается от познания чего-либо, полагая, что нет ни такого уровня культуры, ни такого



Обложка журнала “Презенс”. Варшава, 1926, № 1

света разума, при котором познание было бы осуществимо. Ничто в мире не выразит наибольшее выявление материалов, поскольку нет в мире[1] темноты, ясности или черноты.

С моей точки зрения, цель, к которой стремится живопись, равноценна с целями других наук. Цель эта заключается в стремлении высветлить на плоскости сознания скрытую во мраке реальность мира. Пуантилизм пробовал постичь свет как нечто реальное и действительное и в результате выяснил, что свет не является действительностью, но лишь только результатом реальности световых колебаний. Таким образом была открыта как бы истина, являющаяся источником света. Может быть, однако, и цвет является результатом истин, лежащих за пределами знания.

И так предстает перед нами целый ряд неизвестных, а мы все время питаем надежду, что в будущем сумеем их познать. Но будущее растяжимо. Каждое “сейчас” есть “завтра” прошлого и вместе с тем “вчера” будущего. На каждое “сейчас” прошлое возлагало надежды решить проблемы, которые для него были непонятны, надежды на исследование этого света, который бы осветил трудноуловимые проблемы и выяснил бы реальную причину явлений. Но надежды эти напрасны. Разум на самом деле все глубже погружается в тело предмета, но по мере погружения вещь распадается на все большее множество неизвестного. Разум открывает только новый ряд загадок и новые надежды, что хотя бы в будущем множество это можно будет окончательно познать и осветить.

А предмет как бы нарочно распадается на множество, на песок, как бы желая сохранить беспредметность, уберечься перед острием разума, проникающим в будущее. Разум напрягает мускулы, сжимает рукоятку и с новым запасом сил бьет в предмет, чтобы вылущить его сущностный смысл, без которого предмет не есть предмет. Но удар снова попал мимо, острие вонзилось в мягкий песок. На остром ноже ничего не осталось, нож не рассек “ничто”, потому что все — как песок, как пыль, как туман, как воздух. Разум машет ножом во все стороны, но не может найти место, в которое мог бы ударить. Поэтому тело становится все более туманным — беспредметным по мере того, как осваиваю его моим сознанием.

Усилия пуантилистов, направленные к выявлению света и манифестации цвета, привели к тому, что свет как бы распылился на множество цветов. Цвет стал новой истиной сегодняшней реальности. Но в свою очередь сегодня стало

невозможным требовать выявления цвета от будущего, поскольку то, что должно выявить цвет как новую истину, окажется завтра результатом истин, а не самоценной истиной.

Поиски света все еще остаются самыми важными, поскольку лучи солнца оказываются недостаточно гибкими, чтобы проникнуть во все закоулки человеческого нутра и осветить полностью его ценное содержимое.

Для освещения погруженного в темноту [создано][2] множество приспособлений, из которых самым совершенным являются лучи Рентгена. Лучи Рентгена могут просветить любое тело, все, что кроется внутри предмета, все то, доступ к чему не давали старые отмычки. Нынешняя наука изобрела световую отмычку — с помощью луча она открывает запертые предметы. Таким образом глаза наши увидели скрытые до сих пор от нас сокровища. Но, к сожалению, увидеть еще не значит познать, увидеть еще не значит овладеть. Разум как бы утерял телесность, из железной отмычки превратился в луч и в образе луча проник внутрь предмета. Но ничего оттуда извлечь не может, потому что нашел бесконечность, которую ни вынести, ни обойти вокруг, ни объяснить нельзя, поскольку нет у нее границ, нет ни прошлого, ни будущего.

Поэтому лучи Рентгена представляют только техническую возможность проникновения в сокровищницу природы без разрушения стен и взламывания замков. За лучами Рентгена должен был бы проникнуть еще более гибкий луч, который должен был бы познать сущность предмета, — *луч света познания. Человеческое сознание проникает сегодня по лучам Рентгена внутрь предмета, не разрушая его внешней оболочки — так, как в сказаниях сила, именуемая ангелом, попадала к заключенным, не нарушая печати на оббитых железом дверях тюрьмы.* Может, ангел тот был лучом познания, проникающим в истину?

Философия бывает двух родов: философия оптимизма, стремящаяся к свету, радостная, *верящая в будущее и в познание*, и философия скептическая. Супрематизм — это скептицизм, лишенный всяких надежд. Супрематизм занимает позицию скептицизма по отношению ко всем начинаниям культуры, пробующей с помощью своих отмычек вломиться в сокровищницу

природы и вынести оттуда причины явлений и предметов для того, чтобы мир несознательный сделать сознательным.

Кубизм же занимает позицию полярно противоположную: он возлагает большие надежды на свет — на свет познания, считая, что все непонятное является темным, а ясным является то, что понятно и отчетливо. Кубизм верит, что природу можно разглядывать; верит, что существуют в природе предметы, поддающиеся детальному рассмотрению; считает, что природа, или мир, это на самом деле нечто такое, что можно подвергнуть анализу; считает, что происходят некие процессы в душе, духе или бездушности, что в конце концов между понятиями этими есть определенные существенные различия.

Вместе со всем практичным человечеством кубизм верит и в знание, и в возможность научного анализа, а также синтеза. Верит, что культура может, как умелый слесарь, смастерить ключи ко всем загадкам, покрытым мраком тайны. Супрематизм, однако, скептически относится к такому слесарю, полагая, что культура напрасно уничтожает все вокруг, ища соответствующего вещества для конструирования ключа. Супрематизм полагает, что мир стоит открытым, поскольку нет в нем ничего такого, что нужно было бы закрывать.

Бьюсь об заклад, что на Земле и во Вселенной существуют вещи, отличающиеся друг от друга практическими свойствами, поскольку такие вещи существуют в культурном достоянии. Отсюда — разве могли бы эти вещи не существовать во Вселенной и на Земле?

Человек оперирует законами, поэтому законы эти должны существовать в природе, откуда бы иначе взяли их люди? Человек открыл, что один элемент имеет такие свойства, другой — иные, и из переплетения этих свойств вывел закон взаимодействия.

Каждая вещь построена по определенному закону — почему бы отсюда всему миру не быть построенным по какому-нибудь закону? Если человек обдумывает конструкцию вещи, почему бы природа не должна была ее обдумать? Если человек обладает разумом, почему бы

природе быть обделенной разумом? Если у человека есть определенные потребности, то, видать, точно такие же потребности есть у природы, поскольку все человеческие черты должны существовать в природе.

Отсюда естественный вывод, что разум Вселенной мог бы создать конкретное, ясное Солнце в результате предварительно обдуманного плана. Сотворение это, конечно, происходить должно было не только в подсознании. Ему должен был сопутствовать научный анализ предпосылок и явлений, оснащенный, разумеется, практическим выводом телеологического характера. И вот стало Солнце выводом или синтезом нашей Солнечной системы, синтезом, из которого по мере развития происходят всякие иные последствия. Солнце обрело множество разнородных и осмысленных функций: оно должно освещать земной шар и обогревать все проявления жизни. И ясно стало человеку, что он властелин земли, что исключительно для него работает солнце, что для него все живет и растет. То, что ему, однако, не хотело поддаваться, то, что называется стихией, человек безжалостно искореняет и заковывает в железные цепи законов. Так вот разум Вселенной все обдумал, предвидел и создал для человека, который стал нераздельным властелином творения. Даже луна должна служить человеку — после заката солнца освещать дорогу запоздалым путникам.

Разум Вселенной строил природу планово и прежде всего практично. Все потребительские вещи должны быть созданы из вещества, подготовленного этим разумом. Потребительские вещи одухотворяются благодаря поддерживающему их духу. Человек одухотворяет вещь через процесс творения — только та вещь жива, в которую человек вдохнул жизнь (чем он не Бог?). По общепринятым избитым понятиям дух есть что-то вроде горячего источника, который согревает созданную им вещь. Вещь жива до тех пор, покуда не уничтожат ее окружающие условия, покуда не испарится ее горячий источник — дух. Природа также возникает из вещества, потенциально существующего в материи. Жизнь горит в ней до тех пор, пока существует источник тепла. Пусть бы Солнце угасло — тут же приходит предположение, что угасла бы всякая жизнь на Земле.

Быть может, однако, что ход вещей несколько иной; быть может, что природа не создана так мудро, практично и целесообразно. Быть может, природа вообще не построена, и “что-то”, что порою носит название материи (я отно-

шусь к этому очень скептически), в актах своих не руководствуется ни принципом причины, ни цели. Быть может, материя не знает даже, что такое побудительная причина и что такое цель; быть может, она слепа и несознательна в процессах скопления и распада. Быть может, что от распада материи просто возникло тепло, а из него целая вереница новых видов. Человек считал именно такой акт распадения материи мировой катастрофой, расценивая ее с точки зрения распадения дома, дерева или камня. Однако поскольку в природе зафиксирована неуничтожимость материи, зафиксировано, что в огне и на морозе, в тепле и холоде материя единая и все та же, поэтому следует сделать вывод, что в мире нет катастроф, мир во всех процессах сотворения и уничтожения пребывает неизменной материей.

Свет, существующий во Вселенной, не есть свет; темнота также не является темнотой. Свет и темнота — это только два проявления этого "что", познать которое можно только при помощи определенных призм, сквозь которые отчетливо увидим, что это самое "что" проявляется в тысяче разных видов. Свет идентичен цвету, цвет же свету, в зависимости от формы. Все живописные направления являются именно такими призмами, через которые видим ту или иную реальность. Такие или другие призмы в эволюции живописи появляются в результате физиологического построения частиц или зеркалец мозга. Благодаря перестройке этих зеркалец получается на полотне то или иное положение. Это новая и также неокончательная реальная форма неизменного в существе своем мира.

Супрематизм — также призма, через которую, однако, нельзя увидеть ни одного "что-то". Мир существует за призмой супрематизма, реальные вещи не преломляются в ней, поскольку нет их — они беспредметны.

Живописную реальность художник строит на основе трех или семи основных цветов. Цвета эти, повторяю, лишь основа его зрительного впечатления, полученного с помощью специально изобретенной призмы, которая в механизм познания ввела этот семицветный закон.

В каждом человеке как в энергетическом существе переплетены в едином узле скопления энергии с разнообразными напряжениями, и поэтому живо-

писец меняет вид закрашенной поверхности полотна с помощью разных форм и напряжений цвета и тона.

Когда-то я обратил внимание на работу физической лаборатории природы, где на темном фоне туч необычайно ярко выделилось цветное облако. Наблюдение это побудило меня к долгим размышлениям, результатом которых был график движения цветов в центрах человеческой культуры.

Я рассуждал следующим образом: если капля воды стала причиной возникновения новой формы определенного реального явления, почему бы каждому новому центру не создавать новых положений? Скорее всего, реальные различия есть собственно количество результатов преломления явлений в неустанно сменяющихся состояниях, природа же — клубок из одной нити, который не распутать никаким научным выводам и никакому физическому прибору не разделить на реальность и нереальность.

Поэтому, если капля воды создала условия, в которых свет разделился на цвета, то, может быть, каждый цветок является определенным состоянием преломления цветовой материи. А при дальнейшем развитии человек становится призмой, в которой преломляется весь цветовой мир. Каждый человек, однако, является личностью, приобретающей наподобие цветка определенный цвет. Окрашивание зависит, по моему мнению, от динамического положения, которые диктуют эстетические отношения. Отсюда следует, что всякое эстетическое явление состоит из целого ряда разнородных частиц цвета и формы. Каждая личность отсюда — по-разному сконструированная призма, по-разному преломляющая явления. Разнообразие преломлений также зависит от того самого динамического напряжения, и поэтому каждое явление можно наблюдать в разных скоростях. Отсюда проистекают различия в смысле формы, конструкций, систем, и в этом заключается источник разных оцвечиваний этих различий разными личностями.

Капля воды, которая стала причиной разделения света на цвета, обратила мое внимание на цветы, как на новый вид цветовых состояний и наблюдений. Производились исследования по линии человеческой культуры, линии, намеченной через центры создания форм. За исходный пункт была взята деревня.

Пункт этот для меня уже являлся призмой, преломляющей один из энергетических моментов цветовой материи. От этого собственно момента зависит окрашивание, или оцвечивание, деревни. Источником окрашивания одежд явились технические условия. Если бы существовала возможность окрашивания самого тела, то такое бы окрашивание заменяло бы собой одежду. Но, однако, человек из-за климатических условий должен на тело надевать новое тело, которое закрыло бы окрашенное, поэтому закрашиванию подлежит это второе тело, т.е. одежда.

Цветность деревни почти целиком сливается со спектром цветущего поля. Если условимся сейчас, что люди являются воспринимателями цветовой энергии, а кроме того, и сами представляют собой энергию, то факт создания новых центров вне деревни становится основой возникновения больших динамических скоплений. В новых центрах цветовая материя приобретает новое состояние, цветность ее поэтому должна быть другой. Не только цветность в конце концов изменяется в этом новом центре, но и сознание, знание, мастерство, искусство, наука. Новое состояние материи требует, по причине своего динамического напряжения, новой конструкции и новых подкрепляющих связующих звеньев, от которых в свою очередь зависят те или иные формы. Из размышлений этих следует вывод, что перенимание форм прежних состояний может быть только случайным, а если оно даже и состоится, то будет служить лишь подтверждением факта, что прежнее состояние переходит в новое. Отсюда вывод: в одном из центров нового состояния находится динамическая точка, напряжение которой равно напряжению предыдущего состояния.

Однако все равно, если даже цвета будут перенесены с поля в город, они не изменят общего динамического состояния, но сами в нем растворятся.

Губернский город является динамическим пунктом с очень мощным напряжением и цветностью отчетливого тона. Спектр его отличий будет сильно отличаться от спектра деревни. Линии трех или шести основных цветов приглушаются, становятся тональными, зато линии черные и белые количественно возрастают.

Столичный город как кульминационный пункт сосредоточения энергии целой страны содержит в своем спектре значительное число черных и белых

линий, которые входят в первую по величине группу на графике. После них идет группа серых и коричневато-голубоватых линий, и, наконец, третью группу составляет пестрота пересекающихся основных цветов. Опираясь на построенный мною график, при окрашивании предметов можно вывести закон соответствий и установить, как окрасить данный предмет. Если бы все проявления одного столичного города мы попробовали перевести в живописное состояние, то мы бы убедились, что поверхность полученной картины была бы очень разнородной как в смысле тональном, так и колористическом. При таком сочетании я сделал вывод, что окружение должно производить огромное влияние на живописное ощущение. Если возьмем двух живописцев: одного из деревни, другого из города, то поверхности их картин будут различными, и это из-за разницы влияний, которым подвергаются эти живописцы.

Я бы даже сказал, что не столько о влиянии идет речь, сколько...[3] и позволяет покрыть полотно такому или иному в зависимости от обстоятельств красками — цветами. В этом случае эстетика ничего изменить не может, поскольку сама зависит от своего физического движения и сама ему поддается. Развивая график движения живописной материи, предвидим новый город, или новый центр, в котором выступать будут только два вида цветов: черный и белый. Предвидим этот центр на основе вспомогательного графика, полученного при помощи [половинной] перестановки. График вспомогательный состоит из целой сети линий, связывающих центры, которые движутся по своим орбитам. (Уездный город вместе со всей сетью деревень слагается в губернский город, губернские города в свою очередь образуют столицу.) Графики эти выявляют, что закон движения в единстве с большим сосредоточением энергии в столичных городах подготавливает образование нового центра, объединяющего все столицы. Этот новый центр я бы назвал Геркулесовым полем человеческой активности. При дальнейшем развитии графика можно было бы с легкостью обрисовать положение этого Геркулесова поля. Активность столичного города очень интенсивная — график показывает, что цветные лучи, доходя до центра, оказываются поглощенными им (за исключением черных и белых лучей, которые отражаются и возвращаются в исходную точку, окрашивая весь путь в черное и белое).

Построенный таким образом график движения цветов обосновал отчасти решение некоторых проблем супрематизма и выказал правомочность трех основных квадратов: черного, белого и красного.

График цветов был для меня не только отражением движения или живописных изменений, но и натолкнул меня на убеждение, что цвета могут быть показателем культурного уровня. Каждая идея всегда выражается при помощи цвета, соответствующего ее динамическому напряжению. Люди наделяют цветом всякие торжества. Жизни и смерти придают цвет черный и белый (например, свадьба и похороны). Но смерть бывает также и красной. Зависит это от условий, в которых имел место факт смерти или рождения. Отсюда вывод: если смерть есть красная, гроб надо покрасить в красный, поскольку красное — условие смерти.

Можно объяснять то или иное окрашивание торжественных событий народными традициями, так что одно и то же событие может получить разные цвета, но для меня это все является лишь подтверждением факта, что народы зависят от динамического уровня.

Установление и обработка такого графика будет большой работой над систематизацией окрашивания предметов. Необходимость такого графика вытекает из хаотического состояния живописных основ и законов. А между тем можно установить точную и острую линию жизни и на ее основе четко очертить соответствие предмета.

Если условия меняются ежеминутно — человек находится то на площади, то снова на улице, то во мраке, то на свету, словом, всякий раз в других условиях, тогда он сам должен быть подвержен изменениям. Его умственная работа меняется, а изменения эти касаются не только колебаний живописной деятельности, но и всех вообще форм человеческой техники и искусства.

Полагая, что каждая индивидуальность является призмой, через которую преломляется мир, приходим к выводу, что установление цветового луча в каждой из них будет иным. Прежде всего надо изучить данную призму, чтобы сделать возможным ее развитие и привести к большей гибкости в работе. После изучения индивидуальности можем ее дополнить и создать из нее соответствующий работе аппарат. Что же касается нужды в тех или иных аппаратах, то мне кажется, что ее можно очертить только лишь на основе созданного мною графика об

измерении и объяснении современных условий. Изучение условий имеет первоочередную важность, поскольку находящаяся в них материя, сформированная как человек или какое-то вещество, изменяет свою внешность соответственно новым взаимозависимым обстоятельствам.

Одновременно с попыткой выявления того или иного элемента живописной природы переходим к выявлению материалов. Из целого ряда выявлений выходит, что аэроплан является результатом выявления материалов или, наоборот — все выявленные материалы есть результат определенной цели. Затем — определенная цель становится причиной выявления материалов, а причина та — результатом условий, обстоятельств, в которых оказался человек или предмет.

Живописные устремления непрестанно углубляли проблемы выявления света и по мере выявления позволяли допускать, что доведут дело до конца. С помощью науки удалось наконец достичь определенного этапа, и что же оказалось? Живописцы вынуждены были подтвердить существование новой реальности — цвета как причины, обуславливающей свет. Вместо выявления окончательной природы света была выявлена новая реальность — цвет. Призма указала, что одна реальность существует в двух видах. Но какой из этих двух истинный, что нужно выявлять и что имеет преимущество? Ведь цель была поставлена ясно: выявить свет. Тем временем свет распался на цвета. Возможно, что при дальнейшем выявлении света выявится и иная сторона явления, и окажется, что все данные стороны не имеют окончательных границ, определяющих формы того, что выявляют.

Пуантилистическая работа по выявлению света должна была оказать влияние на живопись, в которой должно было стать ясным, что свет как что-то живописное состоит из смешения цветовых лучей, благодаря чему удается достичь тонального окрашивания предмета. А потому живопись есть не что иное, как только конструкция цветов. Этот момент избавляет живописца от произвольного окрашивания предмета, которое лежит вне его воли, и дает ему возможность подчинять цвет той конструкции, которая требуется его творческому замыслу. В свою очередь замысел этот оказывается продуктом взаимного сочетания отношений, взаимодействия

между характером живописца и условиями. Здесь, быть может, в первый раз рождается ответ на вопрос, что такое живопись.

Возникает и другой ответ: что живопись является целью самой по себе, поскольку отпадает выявление предмета через свет; что живопись — то вещество, из которого построены специфические живописные явления конструктивности. Но это случилось не сразу. Выйдя от света к цвету, еще долгое время окрашивали предмет, натюрморт. В другом случае натюрморт явился поводом построения новых живописных форм. Это последнее означало, что воля живописца уже господствует над ним и реконструирует предмет, устанавливая между ним и собой новое живописное тело.

Второе открытие пуантилизма базировалось на познании изменчивости цветовых лучей. Свет, таким образом, стал результатом этих колебаний. Поэтому свет является динамическим напряжением цвета во времени. От этого, быть может, зависит степень оцвечивания.

Отсюда как бы возникает время как принципиальный фактор в строении цвета и живописной массы. Перед живописцем начинает расширяться его живописная сфера. Живописец все лучше познает свой живописный материал, который нельзя сравнить ни с каким предметом, потому что он сам по себе является самопостроением живописного тела. Это новый живописный предмет, а не предмет, возникший из других потребностей человека.

Погружаясь во время, в пространство, приобретаем новые средства, выявляющие нашу цель. Тут открывается новая живописная эпоха, новый анализ, новый синтез. Тут также появилось подтверждение, где прежде всего лежит моя цель и в каких обстоятельствах могу ее выявить. Результаты не заставили себя долго ждать. Анализ показал, что все строится не иначе как в условиях времени и пространства. Живописец должен обратить внимание и на другое обстоятельство: в чем и где он должен реализовать свой замысел. Конечно, реализация замысла может наступить только тогда, когда каждый со всеми своими условиями будет овнешнен в том же времени и пространстве, которые представлялись мозгу как отражения быта.

Таким образом мы подошли к новым проблемам живописи, к новым условиям, благодаря которым живопись должна была перебраться с одного берега на другой, оставляя за собой *все свои исторические покровы, традиции и опыт*. Новые условия требуют нового опыта и средств. Почему нужно оставить полотно? Полотно как средство, имеющее возможность реализации только *высоты и ширины*, не может реализовать *глубины*. Живописец тем временем познал, в каких обстоятельствах возникает и выявляется его замысел, и захотел видеть его именно как что-то *реальное*, а не как *впечатление*.

Полотно должно занять другое место, а именно то, которое проистекает из необходимости выявления реального объема. *Принцип кубистической наклейки содержал в себе зародыш, или знак, объема, выражающегося на поверхности полотна*. Полотно получило новое значение, собственно говоря, перестало быть полотном и стало почвой, на которой можно строить в пространстве живописное тело. Хотя эта реализация объема не является еще полным его выражением, поскольку полное выявление объема наступит тогда, когда объем будет *перенесен из пространства, из почвы — во время*. Отсюда видим, что пространство и время начинают играть *главную роль* и возглавляют живописное развитие. Живописец убедился, что ничто не существует в *статической изоляции*, что все находится в *динамике*; он убедился, что весь комплекс элементов, полученных извне, так же как и внутренние реакции воли, образуют определенную систему и пребывают во *времени*, так что каждый элемент занимает во времени место на определенном расстоянии.

Работа живописца заключается в создании комплекса элементов и называется *реализацией пространственности*, или *пространственным реализмом*. Определение это четко указывает, что живопись дошла до аналогичных выявлений другого искусства — архитектуры, или техники вообще. Хотя это не значит, что формы живописи будут похожими на их формы и что она устремится за их идеологией.

Таким образом, полотно осталось все еще удобным средством к возможному фиксированию происходящих случаев. Одновременно проводилась работа над собиранием элементов определенной конструкции, которая должна реализоваться в пространстве. Чтобы иметь возможность реализовать ее, живописец должен был прибегнуть к другим средствам, т.е. к *техническому*

соединению материалов. Это последнее вызвало среди живописцев замешательство, крики и агрессию: живопись начинает падать, новое искусство живописи прибегает к оперированию песком, стеклом, железом, бетоном, а не красками, опирается на разум — становится математикой. Эти ничем не оправданные нападки исходят, как представляется, от тех, кто, первый раз увидев аэроплан и летящего в нем человека, начали кричать: разве пристало человеку летать, разве это естественно и нормально?

Возникает вопрос, чем оперирует или из чего складывается живопись "нормального" живописца, не оперирующего ни математикой, ни мозгами? Видим, что первая попавшаяся живописная поверхность образуется из реализации впечатлений от того же стекла, песка, железа, воды, огня, камня. Множество живописцев достигает иллюзии этих материалов и с помощью живописи объединяет их между собой. Обратим внимание, что двумерная поверхность полотна представляется как целый ряд отличий, но в действительности все отличия, которые в разных местах картины называем облаками, водой, деревьями, образованы из той же самой цветовой материи, а вся вообще поверхность обозначается вышеупомянутыми названиями — где же отсюда живописные названия, где живопись? Или на самом деле она состоит в описывании данных предметов? Мы имеем дело здесь не с живописью, поскольку такого материала и такой вещи нет. Создаем ее только при помощи цветовых сочетаний. Одно из подобных обстоятельств сокрушило прошлое, которое начало выть.

Живопись как цветовая материя не исчезает, но переходит в новые фазы и становится другой в цвете и форме. В кубизме живопись достигла наивысшей ступени на поверхности полотна. Необходимо выйти затем во время и пространство, после чего начнется



К.Малевич. Супрематический небоскреб. 1925. Фотомонтаж

распыление цвета, и живопись, погружаясь все больше в пространство и проникаясь динамическими стремлениями, станет бесцветной.

Супрематизм как новое обстоятельство указал мне, что в его призме проявились три момента цветности и два момента различий бесцветности: черного и белого, согласно формам трех квадратов. Случилось это стихийно и органично, помимо научных обоснований. Определив линию супрематизма и вообще линию жизни как энергию, я убедился, что они идентичны в смысле динамики, а не идеологии, и построил график движения цвета. В супрематизме выяснились три цветовых момента: радуга, а также черный и белый. Белый квадрат является как бы границей развивающегося движения.

Анализ супрематизма позволяет мне допустить, что цветовая субстанция возможна без цвета, а окрашивается в зависимости от того или иного напряжения движения. Таким образом живопись как цветовая материя очутилась в новой фазе, где утратила все свои живописные различия и стала энергией бесцветной, беспредметной. Разве не заключается в этом весь смысл всех наук о мире, разве не в стремлении к тому бесцветному, беспредметному миру заключается весь смысл всякого движения народов?

Praesens. Warszawa, 1926, N1.
Пер. с польского *А.Шатских*

Деформация в кубизме

Когда кубизм начал проявлять свое влияние на живописное ощущение пластики, изменяя мировоззрение живописца и законы живописи, критика выступила с нападками, а в обществе взорвались шумные споры. Кубизм был подобен извержению вулкана, при наступлении которого мир предметов распался на свои элементы. Исчезновение образа предмета вызвало переполох, потому что в этом было усмотрено уничтожение искусства и его конец.

***

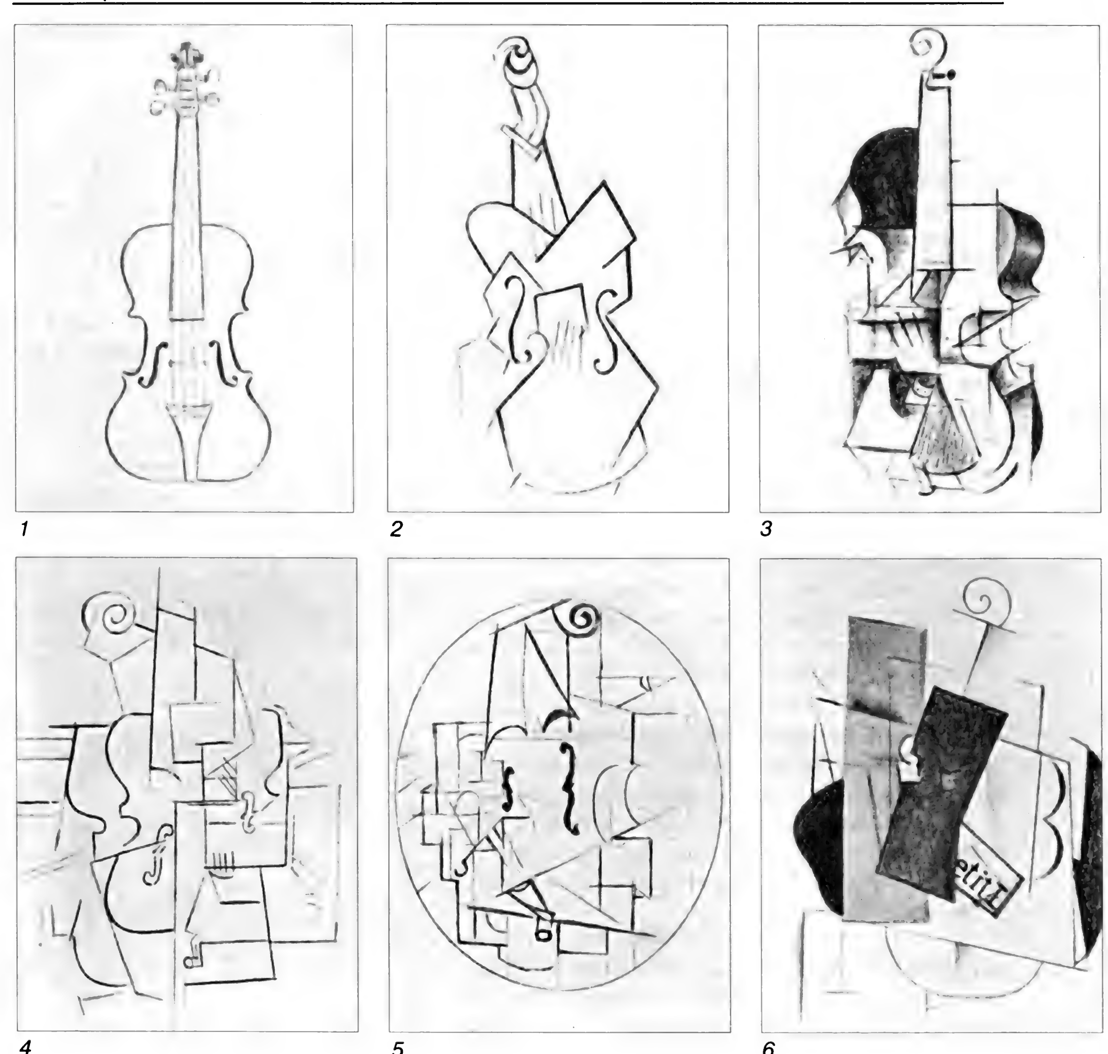
Для общества и критики того времени кубистические картины имели вид поверхностей, покрытых в разных направлениях элементами предметов. Так как предмет, трактованный с точки зрения кубизма, не полностью соответствовал ощущению зрителя, критика самым грубым образом начала подозревать кубистов в психической ненормальности и, сверх того, врачи-психиатры, особенно в России, доводили до сведения, что картины кубистов являются результатом болезни мозгового центра, функцией которого является удержание целости предмета в воображении живописца. В зависимости от здоровья или болезни этого мозгового центра одни живописцы могли воображать предмет в его нормальном построении, а другие не были в состоянии удержать целостность всех элементов предмета.

Разбирая, анализируя скрипку, видим, что отношения разных ее частей исходят из технического их назначения в их чисто утилитарном значении.

Перед живописцем-пластиком стал вопрос зависимости: как сочетаются отношения формы с их же пластическими правами. Ответ был ясен. Эти отношения между формами, может быть, иногда совпадают, но это



Обложка журнала “Звротница” (худ. В.Стржеминский). Краков, 1927, № 12



Различные степени изменений в отношениях элементов в кубизме (рис. 1-6):

1. Академический рисунок скрипки. 2. Скрипка. Аналитическая схема по работе Ж.Брака. 3. Дальнейшая ступень распыления формы. Скрипка. Аналитическая схема. 4. Скрипка. Аналитическая схема по работе П.Пикассо. 5. Скрипка. Аналитическая схема по одной из работ Ж.Брака. 6. Скрипка. Аналитическая схема по работе П.Пикассо

относится только к некоторым частям и этого не удастся найти во всех частях предмета.

Но, слушая голос чисто пластических законов, можно понять, что отношения форм могут быть другие на картине, чем в предмете, и тем самым элементы предмета, перенесенные на план (двумерное пространство), получают чисто пластическое значение.

В кубизме этот голос был услышан так выразительно, как нигде в другом месте. И поэтому никогда раньше законы пластические (законы пластических форм) не были выявлены с такой силой, как в кубизме.

На представленной таблице (№ 1-6), на рисунке первом, мы видим скрипку, выполненную на основании технических параметров. А на последующих рисунках разные степени изменений, которые произошли в отношениях элементов при помощи обострения отношений между теми элементами, которые находились в соответствии с пластическими законами и которые опирались на контрастное противопоставление форм. При последней обработке мы видим, что уже даже некоторых элементов предмета не остается. Они растворяются, если можно так сказать, в химических законах пластики. И появляется новый организм, персона живописная. В такой картине пусть зритель уже не ищет предмет, а только его структуру, пластику, живописность. Последний результат показывает уже совсем новые отношения элементов в картине. После этого последнего рисунка (конечного образа) наступает уже супрематизм беспредметный.

Zwrotnica. Kraków, 1927, N 12.
Пер. с польского *Т.Беляевой*

II. ПУБЛИКАЦИИ 1927 ГОДА. ГЕРМАНИЯ

Мир как беспредметность

ЧАСТЬ I
ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ ПРИБАВОЧНОГО ЭЛЕМЕНТА В ЖИВОПИСИ

Итак, движение, образующее формы во всевозможных видах, линиях, плоскостях, объемах, пятнах и звуках, в состояниях статических и динамических, разделяющиеся на цветные оттенки, окраски, структуры, фактуры, конструкцию и систему. Таковые проявления можно разделить на сознательные и подсознательные, абстрактные и конкретные, в жизни проявляющиеся в форме Науки, Религии и Искусства. На конкретной линии стоят Религия и Наука как благо (сознание), на абстрактной — искусство (подсознание). Отсюда искусство во всех своих видах есть нечто, что стоит в общем порядке проявлений и может быть исследовано. Это побудило меня сделать рассмотрение того или иного вида искусства на предмет выяснения разных причин, создавших в сознании художника ту или другую перемену живописного поведения. Я избрал живопись, т.е. свою специальность, и стал рассматривать этот вид, как поведение живописца, организованного путем сознания — теории и путем подсознания — подтеории, как реагирует сознание и подсознание живописца на окружающие его обстоятельства и обратно — какие взаимоотношения имеют между собой сознание, т.е. “ясное” и “темное”, т.е. подсознание.

Всю эту работу рассмотрения художественной деятельности вообще и в частности живописи я назвал наукой о Художественной Культуре[1]. Живопись для меня стала телом, в котором изложены все причины и состояния живописца, строй всего его природопонимания и отношения между ними и воздействиями природы. Этот



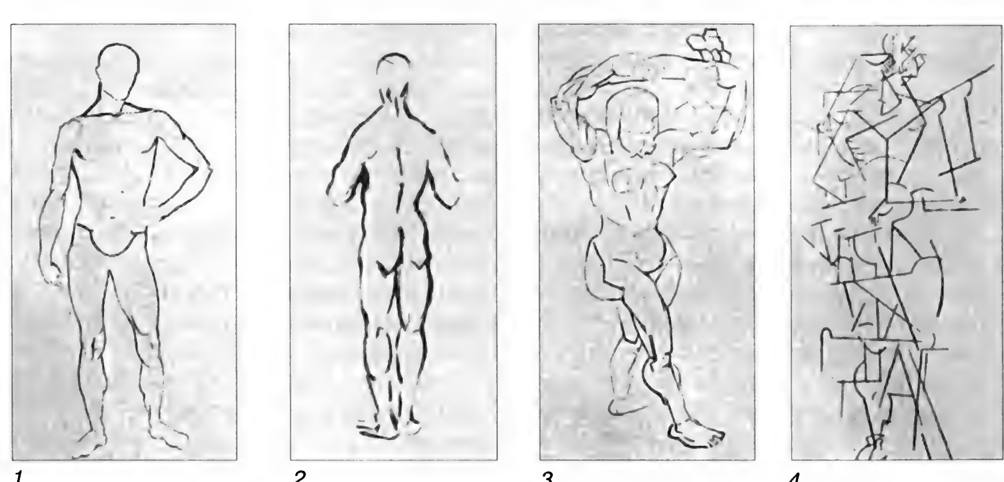
Обложка книги К.Малевича “Мир как беспредметность”. Мюнхен, 1927

документ состоит из эстетического явления как результат особого приятного состояния нервного ощущения и представляет весьма ценный материал для исследования и создания науки о живописи. Итак, до сих пор живописное искусство рассматривалось критиками только с эмоциональной стороны, независимо от рассмотрения обстоятельств, в которых оно находилось. Не было анатомического анализа, не рассматривали его в целях исследования причины его строения и образования тела и не обследовали силу обстоятельств и среду, от которых зависела форма живописных культур-проявлений. Не ставился вопрос о причинах окраски и строения тела живописи как таковой. Все эти вопросы нас в данный момент интересуют, в особенности интересно разобраться в новых живописных явлениях, нарушивших норму обычного восприятия природы, выяснить, какие попали в организм художника прибавки, которые изменили его поведение. В медицине то или другое состояние человека объясняется попаданием в организм тех или других прибавок, благодаря которым человек изменяет свое поведение, например увеличение температуры в человеке объясняется появлением в организме какого-то прибавочного элемента, расстраивающего способность его проявления и восприятия. При исследовании крови, мокроты обнаруживаются прибавочные элементы, оказывающие влияние на установленный нормальный вид организма. Таким образом, все наше поведение зависит от тех или других влияний, тех обстоятельств, которые окружают нас и вечно нарушают нашу человеческую сущность покоя, статику. Они и есть те прибавочные элементы, видоизменяющие установившийся порядок связи сознания и подсознания и всех профессиональных рефлексов движения, изменяющие технику и отношения к явлениям, в силу чего происходят изменения в жизни и восприятии явлений. Они заставляют нас подчиняться тому или иному обстоятельству или оказывать ему противостояние установкой той или другой нормы. Все противостояния, вся деятельность, от них произошедшая, распределяется по разным категориям своего развития и соотносится по разным специальностям. Эти категории поведения разделяются на "естественные" и "неестественные" отношения в строении. Устанавливаются, следовательно, определенные нормы, по отношению к которым и измеряют все поведение, а что выходит за пределы установленных норм отношений — устраняется как "элемент жизни", разрушающий норму. Этот устраняемый элемент является "прибавочным элементом", который может развиться и создать новые формы, победив или изменив предыдущую норму, создав собой новое обстоятельство. Жизнь все время ищет норм, ищет покоя, ищет "естественного", в силу чего вырабатывает такие системы взаимоотношений между обстоятельства-

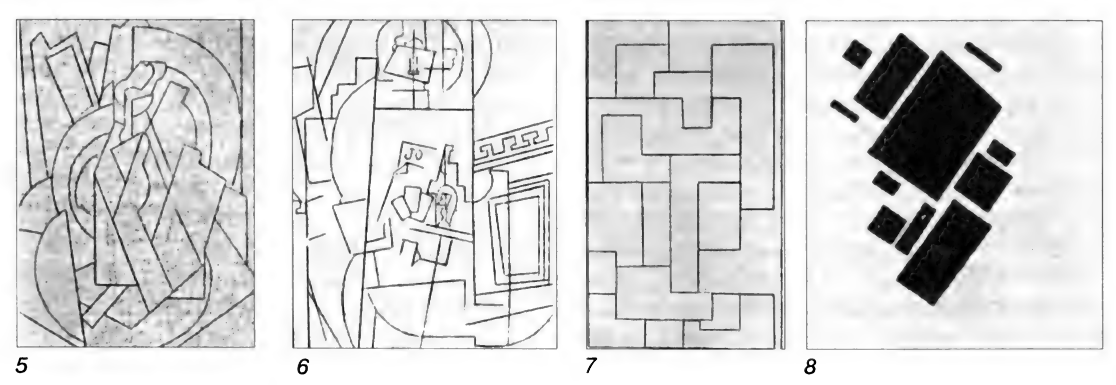
ми, которые не расходились бы с нормой, не нарушали бы ее покой (жизнь не хочет жить, она хочет покоя, не действия, а бездействия). В силу чего предусматривается согласованность динамических или статических отношений прибавочных элементов, воздействующих на системы, причем приведение динамических элементов в согласованность, т.е. в систему, равно обращению их в статику, поэтому всякая система статична, хотя и движется, момент конструктивный динамичен, ибо он на пути к системе. Каждый живописец стремится прибавочный элемент соотнести в гармоническую норму — порядок, поэтому симметрия играет огромную роль в этом порядке и является признаком и учетом равновесия производимого подсознательным центром. Такие системы можно разделить на подсознательную — равновесную и сознательную — разновесную, первая всегда будет симметричного распределения веса того или другого материала на поверхности или в пространстве и принадлежит к искусству, вторая — <не> симметричного — разновесна и больше всего относится к инженерии, техническим орудиям, в силу чего они не суть вечны. От этого и зависят нормальные состояния общественных отношений, экономических, эстетических, политических, живописных, архитектурных, физических, психических симметрий (причем присутствие политического элемента будет указывать на то, что система еще не совершенна, политический элемент — конфликт — конструктивный элемент).

Все нормы установленных систем суть порядок предыдущих взаимоотношений воздействий друг на друга прибавочных элементов, образовавших собою новый прибавочный воздействующий элемент, норма которого может нарушить другую норму. Признаки нарушения будут иметь разный вид формы и окраски и развиваться по стадиям деформации и реконструкции, достигая системы, т.е. образования новой нормы. Для проверки и классификации норм нужно пользоваться методом сравнительной аналогии, через которую мы можем найти ту точку отношений, которой мы можем соразмерить все остальное (№ 1-8). По этим аналогиям мы определяем и группируем явления и соотносим к той или другой норме. Если бы мы обнаружили известное поведение, которому не нашлось аналогии, то мы бы не знали, нормально оно или не нормально, естественно или нет. В живописи нормальное — в Рембрандте (это убеждение общества). Рембрандт и будет той точкой, <с> которой общество соотносит, измеряет живописные нормы и обнаруживает нормальное и не нормальное. Не нормальное — в кубизме (это убеждение общества), ибо в кубизме существует новый прибавочный элемент, т.е. новое взаимоотношение прямой к кривой (см. формулу серповидную). Новая норма разрушает норму общественного живо-

писного порядка, установившегося живописного спокойствия между прямой и кривой, в силу чего у общества возникает вопрос о сохранении нормы установившегося эстетического порядка, и оно помышляет об изоляции одержимых новой нормой живописцев. Отсюда все то, что не соответствует нормальному установлению большинства, болезненно для меньшинства. Н о в о е и с к у с с т в о б о л ь ш и н с т в о м у ч е н о г о и н е у ч е н о г о о б щ е с т в а и

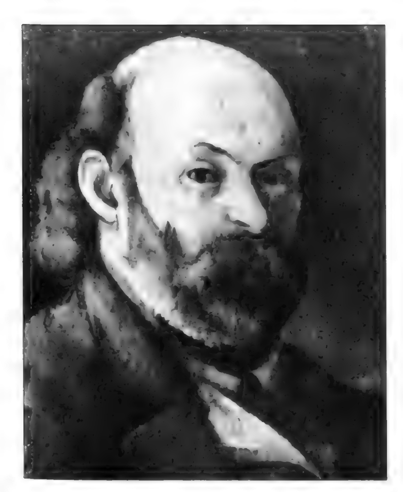


Ил. 1-4. На этих рисунках “натура” находится между влиянием прибавочного элемента культур Сезанна и кубизма

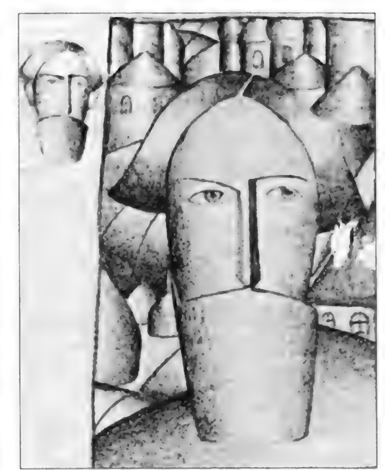


Ил. 5-8. Дальнейшее изменение “натуры” под влиянием прибавочного элемента из кубистических и супрематических живописных культур

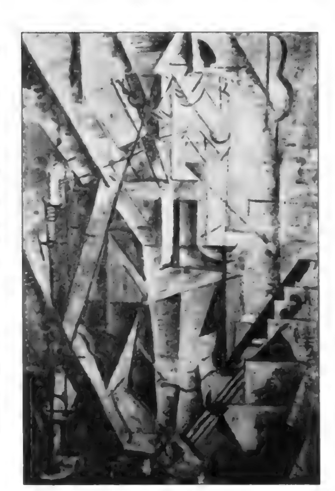
критики признано болезненным, а со стороны новых искусств, обратно, — большинство это признано не нормальным. Это происходит по причине того, что нормальная температура искусства, скажем, установлена 36,5, что больше этого — болезненно; установлена норма для искусства живописного размещения элементов лица в порядке натуры, нос соотносится глазным впадинам, ухо к губе и скуловым костям — норма старых живописных форм в натуре; соотношения эти в другом порядке новых живописных норм будут не нормальны, так как отношения возникают в силу живописного строения. Тут происходит путаница в сознании ученого общества понятий двух норм — живописного строения и строения человека, формы которого произошли от других причин. Ухо, нос, глаза, скулы возникли не на основании живописного закона отношений, а на основании обстоятельств, создавших тот или другой технический организм, который будет нормальным для данного обстоятельства, а в живописном обстоятельстве будет не нормальным (норма кубизма) (№ 9-11). Живописные отношения будут другие, от этого и получается путаница: у живописца есть в холсте живопись, холст состоит из отношений живописных, а



9



10



11

Ил. 9-11. Пример "потрясения" натуралистического способа изображения: 9. Сезанн 10. Малевич 11. Удальцова

у общества холст состоит из отношений глаза, носа, уха. Отсюда общество обвиняет живописцев-кубистов в болезненном состоянии или "буржуазном разложении", что в их холстах глаз и нос не соответствуют действительности, и это болезненное состояние различают лишь через сравнительный метод с предметом, т.е. с не живописными отношениями, которые и рассматривают как некий закон и норму для искусства, забывая, что искусство не есть искусство дублирования, а создание новых явлений. Никаких тут болезней или ненормальностей нет. Наоборот, было бы не нормальным, если бы все дело сводилось к повторению. Дело во взаимоотношениях и влияниях, производящих разные явления, действительность которых искажается на мозговом негативе, или в психическом зеркале, устанавливая новую норму, нарушающую существующий порядок. Нарушается понятие, нарушается человеческое определение, нарушается человеческое "что", в действительности "ничто", норма которого не может измеряться ни 36-ю, ни 48-ю градусами холода или жары, измеряются только наши представления, находящиеся в материи. Для материи нет норм, она неизменна вне форм находящаяся, изменяются возможные ее материальные производные, как виды, как искаженное "что" нашего представления. Жизнь материи не прекращается ни в какой температуре выше или ниже нуля, вернее сказать, что "нежизненность" материи не нарушается ничем, а речь идет только о видениях, о "что", которое исчезает при другом строении тела или искажаются в новые образы, не нарушая "ничто" материи.

Природа есть то обстоятельство, в котором развивается наша деятельность нервной системы, а эта деятельность есть "борьба за существование", за устойчивость с сущностью падающей природы, вечно лежащей в бессознании. Отсюда появляется странность, что человек — это нечто, что не принадлежит природе, не является единой целостью ленивого, неактивного состояния материи, а чем-то отдельным, активным, борющимся с ней за свою вертикальную устойчивость, всю жизнь именно борется за свой вертикал[2] и в конце концов остается побежденным и сном и смертью. Он же усматривает в природе неорганизованное действие вне сознания и хочет ее организовать по форме сознания, за которое он борется как за ценность своего существования, ибо оно его удерживает от падения, тогда как все падáет и не может остановиться. На его сознание, говорит он, влияют окружающие слепые стихии, физические обстоятельства природы; от этих влияний он хочет избавиться через свое сознание, хочет если не победить их совсем, то урегулировать свои отношения. И так сти-

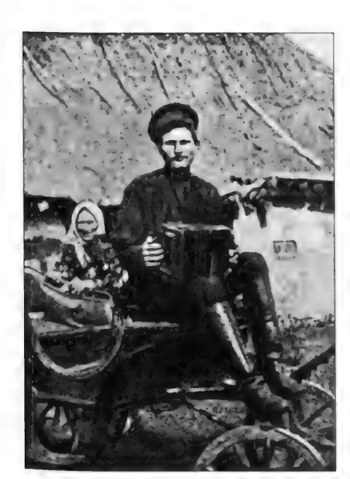
хия и человек образуют собою два обстоятельства и хотят увидеть друг друга, чтобы понять и устроить один организм, и оказывается, что они разные и что обстоятельства, преломляясь в сознании человека, искажаются, и действительность становится другой. Таким образом получается, что то, что мы называем природой, есть собственная выдумка, ничего общего не имеющая с подлинностью, ибо если бы эту подлинность учли, то достигли бы совершенства вечной прочности и уничтожилась борьба, а в противном случае борьба за существование является борьбой с сознательным недомыслом в попытке сделать зрячим слепое и темное. Возможно, что работа мозга среди обстоятельств находится в бессознательном состоянии и проявлении, т.е. действуют одни физические осязания на чувствительность нервных волокон и только, осознаем ли мы их подсознанием — неизвестно. Так все вырастает из земли и обращается в землю, как вода в пар, и обратно, оставляя после себя другие виды, а у человека остаются условности, образы и ви́дения, которые тоже створяются и растворяются. Волокна нервной системы воздействием обстоятельств приводятся в разные состояния, различно рисующие выражения прямых и кривых, по-разному их соединяя вне всякого их осознания. Разновидность живописных пятен или линий зависит от того или иного раздражения, которое происходит вне разумного установления смысла этих линий и пятен, т.е. находятся они в беспредметном состоянии, — "норма слепая, темная". Так, железо, попавшее в большую температуру, изменяется, краснеет и постепенно переходит в белое состояние, страдает ли оно или нет? теряет что-либо или нет? Если это материя, в которой нет сознания, то, очевидно, оно не может ничего терять, тогда как у человека с особым строем материи является забота о сохранении одной ценности, это — сознания. Труп есть тело, которое не вправе называться трупом, тело никогда не может быть трупом, ибо оно никогда не рождается и не умирает, и оно не может расцениваться, оно цены не имеет. Оказывается, что смерть человека есть и что человек расценивается и ценность его повышается постольку, поскольку было велико его в жизни "осознание явлений" и выражение их. Следовательно, не в теле ценность, а в сознавании, образ которого хочет закрепиться в той или другой форме. А что же такое образ? Это наше бессилие видеть подлинное, да и подлинность нас мало интересует, больший интерес в изменении видимого, но и в этих изменениях мы изменяем только вид, форму, и в изменении видим смерть. Это "видеть" так же ложно, как и "изменить", но мы верим своему ви́дению и изменяем, мы изменяем и друг друга, и даем нервным группам нашего тела ту или другую функцию. Если бы можно было нажимать ту или другую часть

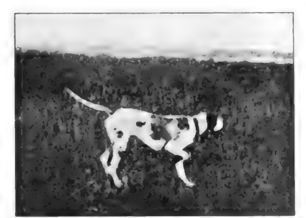
мозга, в которой находится один из пучков нервной системы, заведующий одной из функций общего порядка проявления, то можно было бы другому человеку при помощи аппарата заставить индивида или массы помимо его сознания, воли и представления действовать согласно воле, управляющей его мозговым аппаратом, наступила бы механическая деятельность.

И в другом случае, введением в него картин новых норм изменить его сознание представления (потемнить в его сознании существующие негативы образов прошлого и выявить новые представления). Отчасти это происходит в самой жизни — одни люди руководят и управляют другими (государственный аппарат), тот аппарат, который реагирует на образы представления масс, направляет и проявляет в сознании их негативы, вызывая в них образы, согласно которым строится новая жизнь или система, и только тогда можно достигнуть хороших результатов, когда в представлениях масс не останется старого образа. Глава семьи — отец (как и государство) стремится нажимать тот пучок нервной системы в мозгу членов семьи, функции которого проявляли такое действие, которое ему нужно, т.е. действие, в котором он сам живет, думает и мыслит в известном порядке, направлении, и каждый отец стремится выявить в детях те образы и представления, которые существуют у него, в чем оберегает единство семьи и единство мышления от всех других явлений, которые смогли бы потемнить в сознании детей его представление. Возводит потому всех к одному образу мышления. Дальше производятся над людьми или отдельными субъектами опыты, в которых лишают их известной среды — обстоятельств или бытия, строя взаимоотношения всего того, что формирует их сознание или психику, лишая индивида или массы всех тех предметов, которые воздействуют на их нервную систему в нежелательном порядке, вызывают нежелательные образы, развивается нужная среда, по-иному воздействующая на индивида и изменяющая существующие в нем его видовые представления и осознания последних. В его сознании видятся другие образы, осознается новый реализм, отсюда получается другое строение прямых и кривых, объема картины, которые встанут в новые соотношения (№ 12-35).

Любое государство есть такой аппарат, посредством которого происходит регулирование нервной системы живущих в нем людей, в нем есть люди, которых называют людьми государственно мыслящими, состоящими в данной системе идеи государства. Люди, в которых уже убито свое субъективное, индивидуальное сознание. Они приведены в общую государственную норму мыш-

ления, норму того или другого строения "о б р а з о п р а в л е н и я с о о т н о ш е н и я м и". Люди, у которых не возникают на негативе образы, идеи государства, станут в другую категорию, категорию, не мыслящих в государственном плане, — такие люди обладают другим образом на негативе и осознанием его строения и отношений элементов, составляющих особую норму; их прибавочный элемент расходится с государственной нормой прошлого или будущего. Такая личность текуча, не ограничена общей нормой, это блуждающий элемент в системе государства, который является опасным для государственной нормы или движения его колеса. Такие люди считают себя свободными, например — "свободные художники, вольнодумцы", т.е. люди, не подчиняющиеся известным системам, а государство их считает преступными, они всегда способны преступить норму, создавать новые образы, — называют их вольнодумцами неспроста. Они не мыслят, как мыслит государство, семья не мыслит, как мыслит отец. Их поведения разные, не подчиняющиеся друг другу, происходит борьба за внедрение государством своего прибавочного элемента, который и должен изменить образ на негативе известной степени мышления вольнодумца и подчинит его себе, т.е. проявит на негативе новый образ строения. Государство хочет, чтобы мозг вольнодумца работал в его, государства, системе и на плоскости его холста строил одну и ту же картину отношений. Поэтому государство производит такие предметы и издает такие книги, перестраивает в них буквы в иной



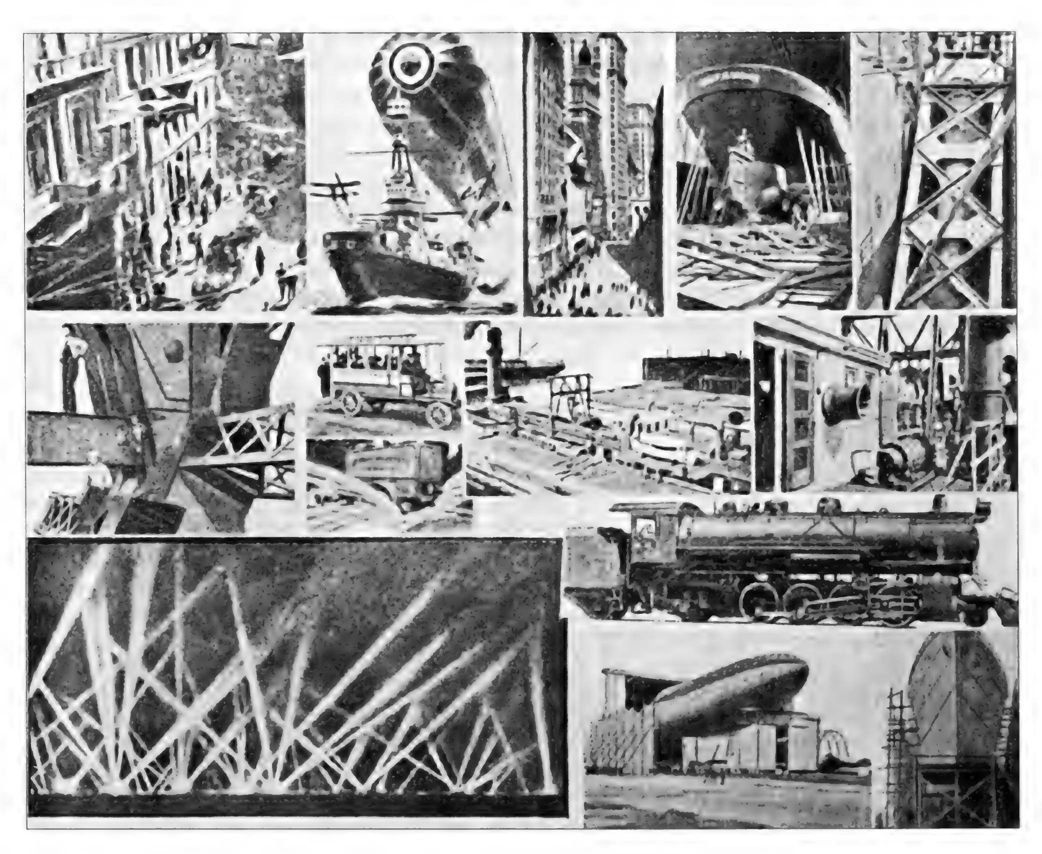






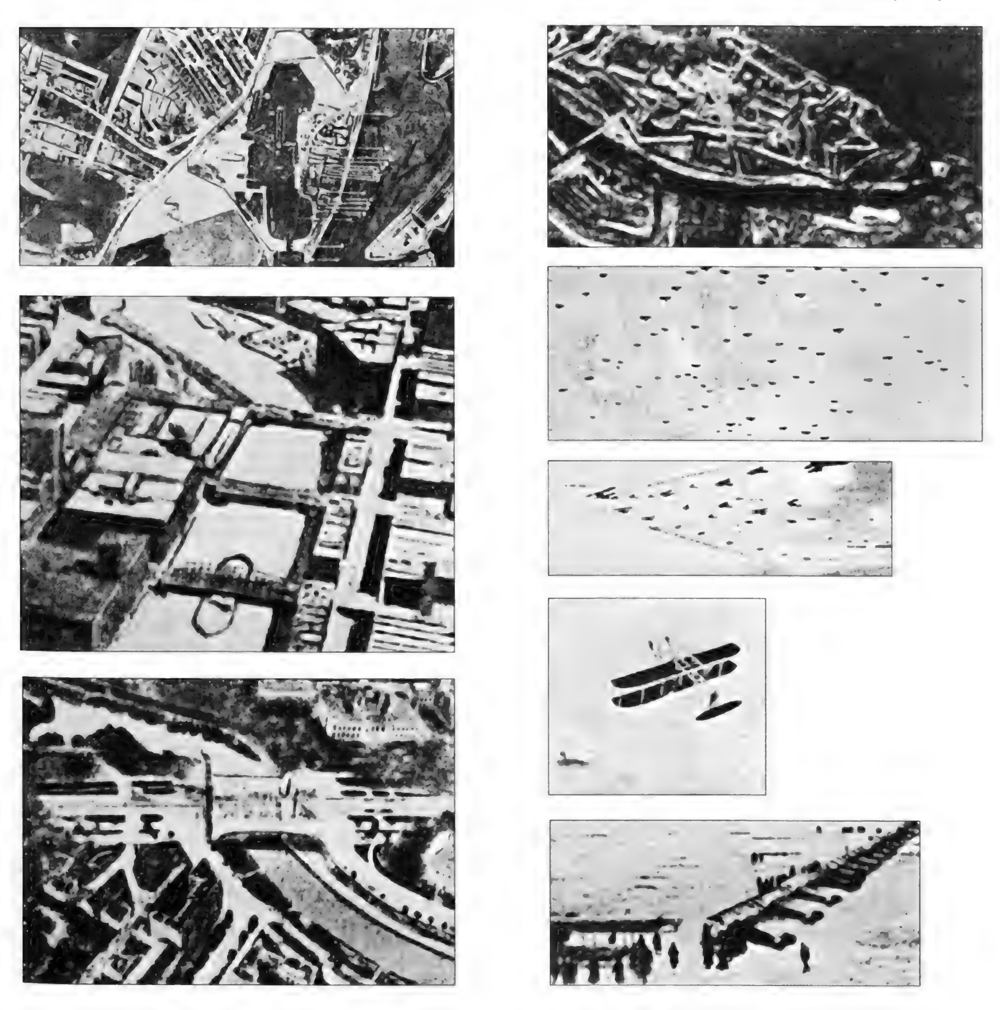
Ил. 12-15. Окружение, вдохновляющее академистов ("действительность")

строй, который выразит новый образ отношений, создает такую среду, т.е. такое бытие, чтобы сознание направилось в сторону государства. Поэтому всякое производство вещей есть тот знак, который изменяет направления, притемняет существующие и проявляет будущие. Эти воздействия формами я бы назвал психотехникой, а сами формы — члениками прибавочного элемента целой идеи, равной по силе вибрионам, изменяющим физическую сторону организма с той разницей, что первые разрушают только строение образа на негативе мозга в сознании, а вторые — разрушают мозг.



Ил. 16-27. Окружение, вдохновляющее футуристов ("действительность")

В области искусства роль прибавочного элемента велика как обстоятельство воздействия, которое способно изменить сознание живописца. Воздействующий прибавочный элемент одного из течений живописи на нервную

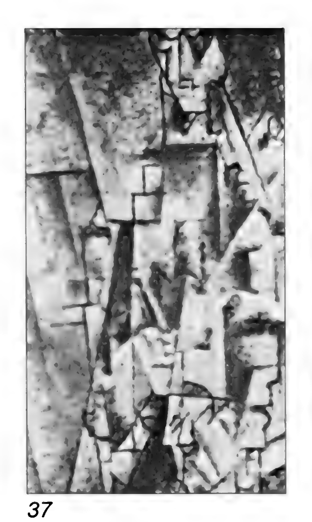


Ил. 28-35. Окружение, вдохновляющее супрематистов ("действительность")

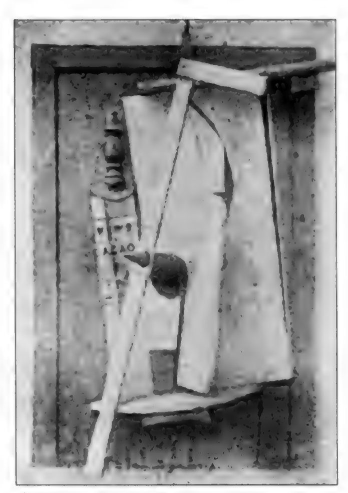
систему мозга фиксирует на его негативе новый образ, в силу чего видоизменяет физические соотношения живописца к данному предмету. Под знаком прибавочного элемента кроется целая культура действия, которую можно определить типичным или характерным состоянием прямых или кривых. От введения прибавочного элемента (новых норм) кривой волокнисто-образной Сезанна поведение живописца будет другое, чем от серповидной кубизма или прямой супрематизма (№ 36-39). Все его проявления, эстетические или производственные, фабричные, религиозные и политические, изменились бы постольку, поскольку живописец был связан с ними, ибо нарисованный строй кривых и прямых и окраска поверхности их, скажем, из геометрического строя преобразовалась бы в пятна, а прямые линии исчезли бы совсем; они обратились бы в неопределенные по очертанию волокна расплывчатой формы. Следовательно, все то, что воспринималось раньше, растворяется и преобразуется в новую форму. Так, "обстоятель-



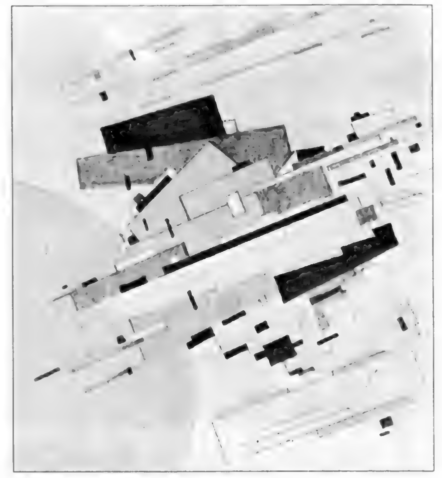
36



37



38



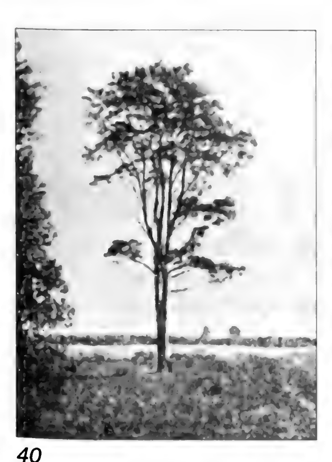
39

Ил.36-39. Культура прибавочного элемента сезаннизма, кубизма и супрематизма:
36. Сезанн 37. Пикассо 38. Пикассо 39. Малевич

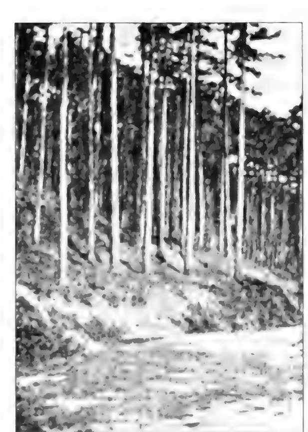
ство сезанновское" имеет особое строение и отношение к явлениям. В этом обстоятельстве дерево, пейзаж, горы, вода, облака, животные растворяются и получают новое преображение в живописном уже виде: дерево перестает быть деревом и т.д., каким оно было в строе академического реализма. Субъект стал по-иному относиться и видеть их в другом живописном порядке, но не рассматривает их, как ботаник или художник-"реалист" (№ 40-43). Для него наступает новый реализм вещей, но вещей живописных, форма и цвет которых диктуются волокнообразным прибавочным элементом. При условии серповидной, т.е. "кубистического обстоятельства", живописец стал бы воспринимать явления не в трехмерной плоскости, как в сезанновском реализме, а в шестимерной (кубической), по числу сторон куба, реализм явления будет другой по форме. Вся сезанновская живописная вещь, благодаря серповидной, из пятнообразной и волокнистых линий обратилась бы в строго геометрическую форму с особой фактурой и строением в пространстве. Отсюда мы получаем разновидности, т.е. закон разно видеть вещи, разно соотносить цветные элементы и образовывать живописное тело. Отсюда получаем разные нормы искусства. В силу этих законов живопись расходится с научной истиной, хотя бы в вопросе о дополнительных цветах, устанавливает новый порядок цветов, который годен



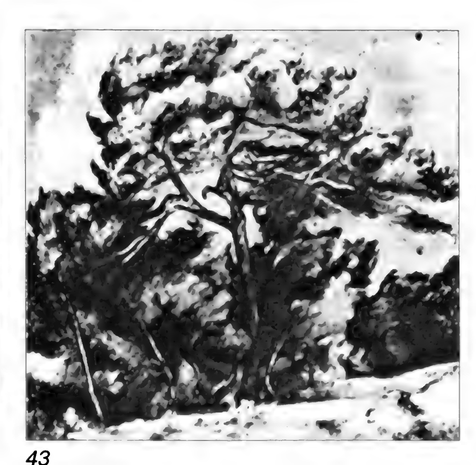
42



40



41



43

Ил.40-43. Изменения в натуралистическом изображении деревьев под влиянием прибавочного элемента сезанновской культуры:

40. Фотография 41. Фотография 42. Шишкин 43. Сезанн

для цветовых, и то не всегда, соотношений, но в живописную организацию не совсем укладывается. Цветовое явление влияет на нервную систему живописца, которая реагирует приятием и отказом того или иного цвета, и как раз в том месте, где должны быть связаны цвета “по закону науки о дополнительных цветах”, происходит выпадение дополнительного цвета, и дополнением становится другой цвет, который в свою очередь не может стать законом для других форм живописных.

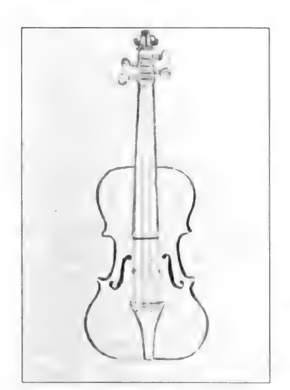
При рассмотрении нескольких живописных течений было обнаружено, что каждое из них имеет свой закон о дополнительных цветах и тонах. Рассматривая новые живописные течения, мы имеем громадный материал для научно-живописного их оформления путем создания теории. *Таковая теория является основанием школы, обосновывающей свои новые формы строения* живописных изменений, ставшие в различие со всеми остальными нормами человеческой деятельности. Какие же причины разделили человека на такие различия и создали разные функции? Ясно, что причиной того или иного поведения являются обстоятельства как побудители, нарушившие и разрядившие кондуктор[3] энергии того или иного индивида, воздействовавшие на определенный пучок нервной системы, связанный с кондуктором того или иного центра восприятия, ибо от попадания и способности восприятия извне воздействий и зависит поведение, т.е. разряжение той или иной формы. От этого зависит появление инженера или художника, идеология которых совершенно разная и обращение с материалом совершенно другое: художник, обращаясь с формами, стремится через контраст выразить их в целом строе, второй может не обращать внимания на них и выразить силу движения; у первого форма есть суть, а у второго она вытекает из нужды технической и главною сутью не может быть. Само поведение у них разное — инженер ведет борьбу со стихией, художник отображает, наслаждаясь ею. Первому она опасна, второму — прекрасна, следовательно, получая от одного источника силу воздействия, каждый по-иному воспринимает, одному она видится опасной, другому — *прекрасной*. Одна и та же энергия выразится в совершенно противоположных формах, с разными нормами, отношениями. Стихия для инженера — раздраженная природа, и он хитро противопоставляет ее же элементы другому ее состоянию. Природа для инженера — вечный конфликт, который пытается уладить созданием утилитарной вещи. Это не есть отображение, а борьба путем создания новой человеческой культуры как контрстихии, поэтому у инженера и появляются вещи, не похожие на природу. У художника-реалиста природа есть нечто единое, органическое, безмолвное, тихое, покойное, соглас-

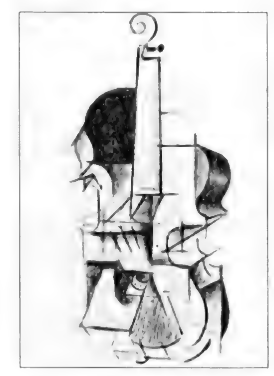
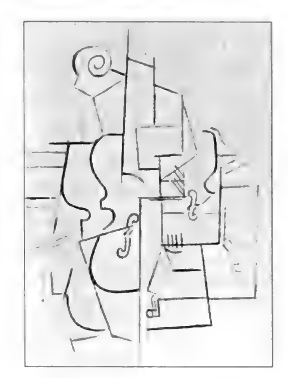
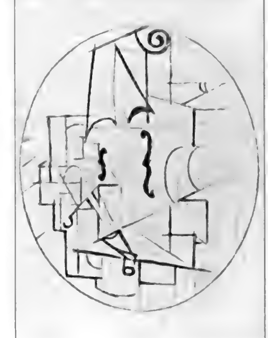
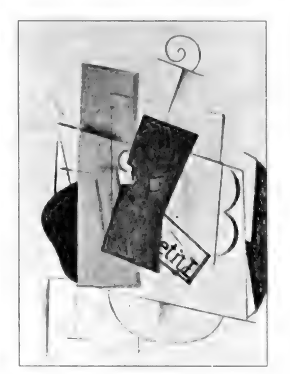
ное, поэтому у него на холстах возникает природа как таковая. Отсюда художник не может написать произведение, ибо оно есть синтез, полученный от изменения его с природою отношений, таковой синтез постоянный. Живописец, изменивший природу, не только проявляет, но и сам выявляется, его произведения — не отражения, но только новый, небывалый вид, равноценный и единственный в природе, в музыке, в поэзии, в архитектуре. Поэтому отображать жизнь или явления остается только для тех, чей аппарат не способен создавать новый вид, но может быть порабощенным явлением, которое, как в зеркале, отразит себя вне всяких изменений.

В таком живописце нет прибавочного элемента, нет арифмометра чувств, который учел бы произведение, создал новый вид из видимого в явлении материала. Таковые индивиды подчинены воздействию и всецело принимают его, они относятся к группам пустотелых и зеркальных живописцев. Отсюда получаются три категории проявителей: инженеров, художников видоизменителей и исполнителей; две категории производящих и одной — исполняющей. Исполнителей я отношу к разряду профессиональному, которые группируются вокруг художника производящего и инженера-изобретателя. Как эти категории образуются? Мне кажется, что глазное яблоко у каждого индивида является мертвым объективом, проектирующим обстоятельства на зеркальном негативе мозга, который способен производить в зависимости от того или другого центра те или иные изменения отраженных в зеркальном негативе явлений. Таковые индивиды относятся к первой категории производящих изобретателей. Их нервная система, очевидно, должна страдать раздражительностью, доходящей до ви́дения в явлениях новых образов, способна ассоциировать, обобщать и создавать новые явления; таковая категория главная, без нее мы бы не двинулись ни на шаг. На основании же неоднократных воздействий одних и тех же причин и раздражений нервной группы человеком вырабатываются известные постоянные функции или отношения к причине. Таковые функции называем профессией данного субъекта, и

его можно отнести к третьей категории (по преимуществу реакционная категория). Ко второй категории можно отнести тех индивидов, которые способны к претворению явлений (непостоянный тип, прогрессивный).

Это три категории индивидов с особыми центрами деятельности, которые способны исполнять, претворять и выявлять систему. Отсюда можно отнести к профессиональной стадии категорию третью и отчасти вторую, а первую нельзя, ибо индивиды первой категории не бывают постоянны, их функции меняются от результатов изменения явления на негативе отражения, они вырабатывают системы и разрушают старые, а следовательно, своими изобретениями



Ил. 44-49. Изображение изменений “натуры” под влиянием прибавочного элемента в кубистической и супрематической живописной культуре

создают новые профессии. Работа их проходит в улаживании новых конфликтов, вырабатывая известное отношение постоянных взаимодействий, оформляющихся в систему. Это высшая категория, обладающая свойством широкого предвидения и динамического вида ассоциаций, изменяющих первый признак явления в огромное обобщение. *Например, музыкальный инструмент — скрипка и скрипка Брака и Пикассо.* Между ними существует целая лента ассоциативных изменений, изменивших прежний вид скрипки (№ 44-49). Для таких живописцев предметы, портреты, натура становятся только причинами для новых видов, в которых элементы признаков остаются или совсем исчезают. *Другие категории живописцев имеют меньшую способность изменять, а передают, как в натуре. Такие индивиды понятны массам, от них массы ничего не могут получить измененного,* нового, от первых же мы получим *изобретения как конфликтные разрешения между объектом и субъектом, которые зачастую становятся непонятны массам, ибо в новых видах исчезают признаки, по которым узнавали вещь.* Таковые индивиды слишком текучи. Их выводы могут поступать в массовые коллективы, которые дублируют, это работа профессионалов-исполнителей. Род занятий этих может быть профессией, их искусство дубликатное — однотипное действие или постоянная функция (№ 50,51). Они не имеют своих воздействующих сил, прибавочных элементов; это те аппараты, которые нужно за-



50. Фотография



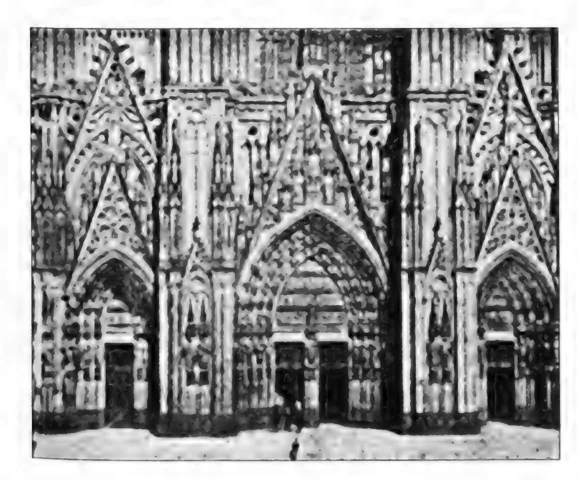
51. Картина

ряжать, сами же они не могут повлиять на изобретение или художественное течение, т.е. ввести новый элемент, требующий новой функции и, следовательно, порождение новой профессии. Отсюда выработанное орудие, или художественное произведение, — продукт первой категории, поступившее в производство массового умножения; само же по себе оно представляет нечто иное, как результат воздействий сложных обстоятельств, оформленных высшей категорией лиц с динамическими ассоциативными сменами признаков явлений.

Выработанное орудие есть оформленный конфликт между двумя <категориями> — воздействующими и отражающими. Конфликтные вещи переходят в дубликатное искусство и становятся достоянием масс как документы, свидетельства улаженных конфликтов и служат средством преодоления дальнейшего шага в объемности одного и того же воздействующего бытия природы. Таким образом индивид первой категории преодолевает воздействия стихии и оказывается впереди преодоленного обстоятельства, устанавливает вещь-вывод, оставляя его для массового потребления, как систему передвижения вообще. Таким образом масса передвигается во времени вперед (двуколка, коляска, вагон, аэроплан; камень, дубина, нож, стрела, лук, ружье, пуля, пушка, газ) — сдвиги прибавочного элемента в области техники.

В области живописи происходит то же. Световые явления природы действуют на известную группу нервной системы, порождают живописные конфликты и, преодолевши их, создают систему, ту или другую форму живописи, светописи, цветописи. Строения цветовых отношений вызывают новый строй цветописи, и приявшие эту систему создают профессию живописи, которая может разделиться на профессоров, преподавателей. Во главе их стоит живописец, являясь причиной их действия, он занят урегулированием взаимных отношений цветовых явлений бытия на него, формирует их в произведение, создавая разные системы живописных строений; таким образом, живописное произведение есть результат отношений между субъектом и объектом, которое при удачном соотношении вступает в форму произведения импрессионистического, дивизионистического, сезаннизма, кубизма и т.д., и благодаря этому наступает конфликтное разрешение, образующее новое направление искусства (№ 52,53).

Таковые произведения и строения отношений мы возводим в две категории — эстетическую, художественную во главе с художником и производственную, техническую — с инженером. Между этими категориями будут существенные разницы, художественная категория может назвать свои строения произведениями, потому что решение их абсолютно безвременно неизменно, следовательно, верно учтено. Что же касается второй категории, техно-производственной, то вещи последней не могут быть учтены, так как совершенство их меняется, задуманная вещь не учтена до конца, следовательно, временна. Двуколка, коляска, паровоз, аэроплан — это цепь неучтенных возможностей или задач, если же по ассоциации, полученной отсюда, к социализму могут привести народ только наука, инженер, который должен все учесть, то жизнь показывает, что он учесть ничего не может, тогда как Джотто, Рубенс, Рембрандт, Милле, Сезанн, Брак, Пикассо — учли, и их произведения постоянны. Если принять за верное определение, что все художественные произведения исходят из действия подсознательного центра, то можно утверждать, что центр подсознания учитывает вернее центра сознания. Дальше можно эту мысль продолжить и сказать, что научные решения, совершаемые через сознание, суть временны, ибо они не решения, так как связаны с временем. Возможно, что непризнание покоя и утверждение истины текучести времени объясняется бессилием научного абсолютного учета, и "неточность" признается за существующую истину. Созна-





Ил. 52-53. Импрессионистическое изменение натуры

ние учло, что природа есть стихия, опасная для него, потому оно борется орудиями тяжелой индустрии за свое существование; на самом деле эта истина вызывается повышенными нервными раздражениями, создающими в мозговых зеркальцах образы, изображающие природу опасной стихией, в силу чего предпринимаются человеком меры постройки орудий, которыми человек хочет победить стихийное чудовище. “Борьба за существование”, на самом деле происходит борьба с образом, но не с действительностью, которая прекрасна во всех своих видах. В области искусств этого нет, живописцу все прекрасно — и бури и солнце. И цвет живописец употребляет не для той цели, которую видит в цвете инженер. Их дороги разные, и скорее священник идет с инженером и ученым по одной дороге сохранения и создания совершенств, нежели живописец-художник.

Окраска машин, крыш есть особое намащивание тела от воздействия других разрушающих элементов, подобно намащиванию священником маслом, “мирром”, человека, сохраняющим его от зла и порчи. Это есть научная техника о сохранении ценностей. Другая категория — эстетическое закрашивание холста, плоскости — художественное разрешение, категория, которая стоит вне ценностей. Оценить произведение нельзя, ибо оно вне времени. Конечно, с внешней стороны общество оценивает произведение измерением установившейся гармонии, созвучием; таковые произведения зачисляют в категорию искусства. Таковые произведения не раздражают установившуюся в обществе норму со своими соотношениями, строем линий, цвета-тона, живописи. Но, в сущности, и те произведения, которые раздражают общество своим строем, оправдывают себя в будущем и доказывают признанием нового общества, что они всегда были произведениями. Общество еще оценивает чисто внешне произведение, по сюжетам, переданному предмету. Такая предметная оценка ничего общего не имеет с произведением живописным, ибо живописное произведение всегда беспредметно и не имеет в виду тождества с предметом. Таковые произведения могут быть чистыми формами живописи как таковой, не обращенные в сюжет, анекдот и производственно-технические вещи. Это — беспредметное явление даже в том случае, когда в произведении есть видимость предмета. Раздражение общества беспредметными живописными произведениями происходит оттого, что оно всегда видело в произведениях живописную гармонию размазанной по форме человека или предмета.

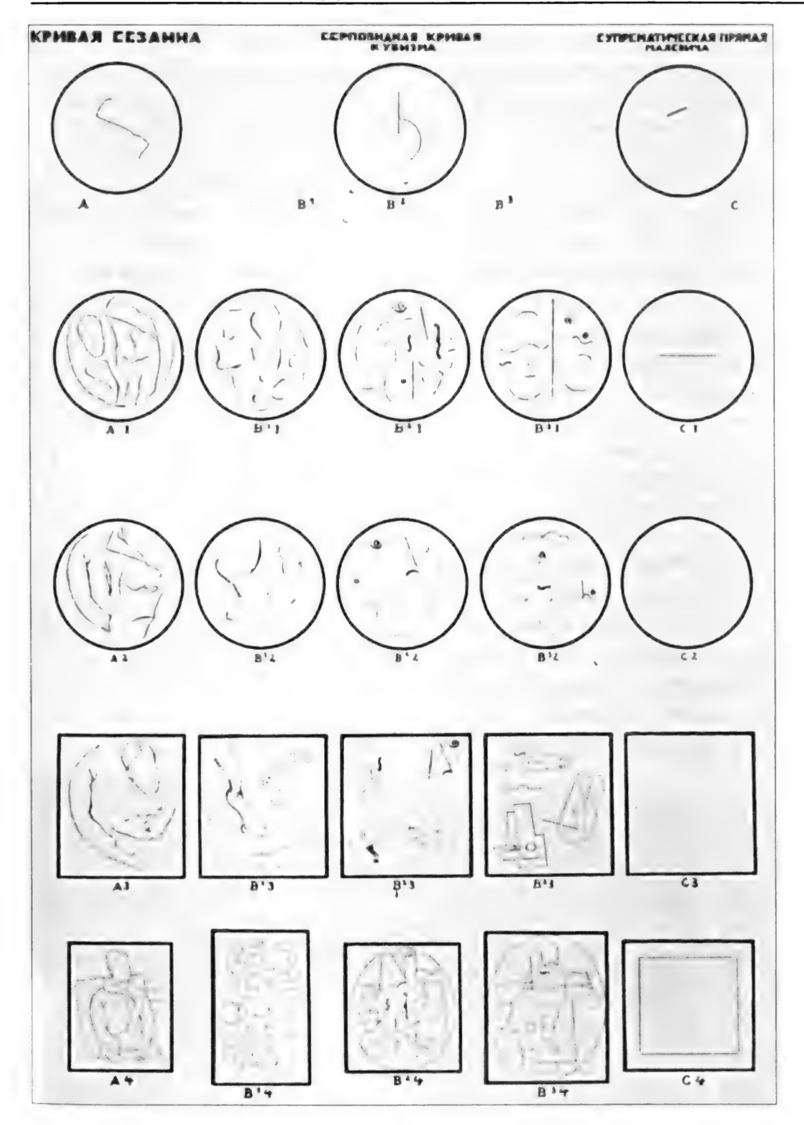
Благодаря утере из виду образа, в силу новых живописных выражений установленные прежние звуковые, цветовые, формовые нормы отношений исчезают, новые считаются дисгармониями. В действительности таковых произве-

дений не бывает, ибо музыкант, скульптор, живописец представляют собой такой организм, который не может по своему существу строить дисгармонию, всякие шумы он всегда приводит в строй. Под шумом можно разуметь “конфликт”, который никогда не бывает гармоничным, ибо создает хаос. Устранение конфликта устанавливает гармонию или норму нового гармонического строя, который овладевает аппаратом музыкального или живописного восприятия и улаживает шум, который получился извне. Например, шум города будет хаосом, пока композитор не даст ему строя, после чего шумы городов воспринимаются так же, как “журчащие ручейки”, которые некогда представляли собой шум для уха. Композитор, таким образом, направляет слуховой аппарат, после чего то, что казалось шумом, воспринимается как гармония. Отсюда возникает в обществе “неприемственность” каждого нового живописного или музыкального строя, возникает по причине не настроенного нервно слухового или зрительного аппарата, настраивание которых происходит очень долго, так как в большинстве случаев налаживание происходит естественным путем; ускорить эту преемственность можно только через школу нового строя. Ненастроенный слуховой или зрительный аппарат вызывает шум, который нарушает звучащую в мозгу гармонию, подобно тому, как <если> бы в комнату, где происходит концерт, врывается в окно шум улицы, нарушающий гармонию, вызывает у общества раздражение, и оно закрывает окно или негодует. Так, всякое новое музыкальное построение будет тоже шумом, ибо нервная система не перестроена, к перестройке же нервного музыкального звучания приступить трудно. Добровольно общество не дает себя на эту операцию даже в том случае, если эта операция даст ему пользу, и оно говорит: “Как-нибудь доживу и в этом строе”. Неприятие обществом новых произведений тем самым ставит их в индивидуальный субъективный строй, каждое такое произведение необъективно, немассовое, непонятно, дисгармонично. Дисгармония продолжается до тех пор, пока не установится в сознании новый строй, новый негатив, и тогда новые живописные, музыкальные отношения становятся гармоническими, понятными-нормальными, а следовательно, массовыми, объективными.

В действительности объективное понимание живописного произведения, собственно говоря, зависит от портрета натуры. Если произведение похоже, значит понятно и объективно. Но на самом деле живописное искусство, как и другие течения не отображают природу, а только изменяют ее видовую сторону, выключают, как уже я сказал, конфликт между собой и природой. Выражения идут по двум направлениям: научному — и оформляют ее научно и эстетическому — оформляют ее художественно. Само “выражение” есть пре-

одоление неизвестного точным научным изображением, обращение его в известное, перевод из бессознательного в сознательное, из темного в светлое. Или, в другом случае, приведение всех элементов натуры в свою эстетическую гармонию, т.е. приведение элементов как бы не находящихся в натуре в порядке в порядок художественный (подсознательный), который устанавливается при наличии той или другой степени психического раздражения. Поэтому для слуха музыкального природа будет шумна, а, преломленная в музыкальном ухе, станет бесшумною, гармоничною — что можно было бы назвать покоем, хотя и звучна. Произведения можно разделить на звук, линию, цвет, объем и всевозможные другие категории. Каждое живописное, музыкальное и поэтическое явление в чистом их беспредметном взаимоотношении научного изображения натуры можно использовать, т.е. направить в ту или другую гармонию, в любую утилитарную область, подобно беспредметной, “без-видной” природе, которая обращается человеком в новую функцию, в другое отношение, чем они были в природе, т.е. <мы ее> иначе осмысливаем. Все функции выражаются в разных видовых формах, материалы принимают совершенно другой вид и являются теми формами, которые подвергаются исследованию в области их поведения, назначения, целесообразности и т.д. Они указывают и говорят о всем состоянии субъекта, выражающего в графических или пространственно-объемных формах то или иное его состояние, вещи как бы являются результатом разных зеркальных преломлений в мире. Таким образом, все произведения не что иное, как состояния или поведения данного субъекта, вытекающие из вида преломленного в мозгу явления. Отсюда вижу, что любое произведение можно подвергнуть анализу и определить графически состояние и взаимоотношение индивида к явлению, закон отношения прямой и кривой, а по спектральному анализу — цветную степень, установить закон окрашивания поверхности, при условии, однако, измерения произведения по линии развития динамического строения техники жизни, инженерии, культуры, прогресса человека, — ибо при другом условии современности произведение искусства не измеряется и не зависит от времени, так как искусство не прогрессирует.

Итак, основным признаком всякого произведения является установка взаимоотношений контрастов между прямой и кривой. Виды этих прямых и кривых бывают разные, а потому, соотносясь по категориям или культурам, они могут характеризовать целую степень культуры живописных групп, в которых отно-

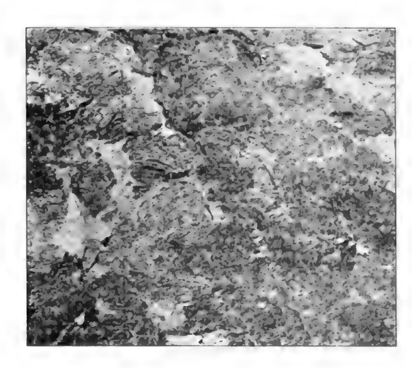


54. Аналитическое исследование формообразования у художников сезанновской, кубистической и супрематической живописной культуры. Прибавочные элементы этих культур

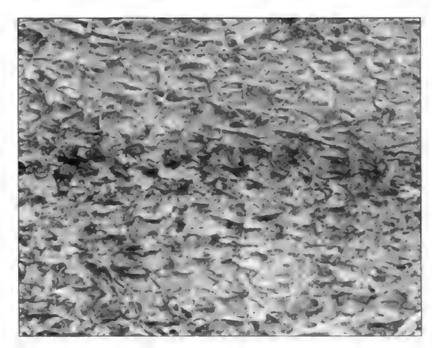
шения прямой и кривой имеют свой предел развития. Предельная их степень может быть формулою, или прибавочным элементом, в том случае, когда она воздействует на другую группировку прямых и кривых, благодаря чему живописное строение последней изменяется и по форме и по цвету, не предрешая своего первенства (№ 54).

Итак, живопись разделяется на множество течений и изменений живописной культуры, каждое со своим прибавочным элементом, т.е. с особым конструированием прямой и кривой, с особым строем и значением. В ней вырабатываются культуры соединений как прямых и кривых, так и цветовых отношений. Таким образом, холст для исследования в одной своей части есть такое место или поле зрения, на котором видны в увеличенном виде известное строение прямых и кривых, структура и фактура живописного тела.

Другими словами сказать, в каждом поле зрения живописного строения мы видим график нервного раздражения живописца в самых разнообразных линейных, искривленных, волнистых, прямых состояниях, которые распадаются на отдельные части, фрагментируются, образуют отдельные колонии, которые в свою очередь связуются в одну общую систему разнообразных видов и особенностей самого строения тела, пятнообразного, расплывчатого, туманного, прозрачного, стекловидного, проницаемого или непроницаемого. Исследование причин этих различий составляет другую сторону работы над живописным телом, которая представляет собою и форму и отцвечивание этой формы. Холст как бы представляет собою след состояния цветной энергии, которая то сжимается в линию, то в плоскость, в пятно разных состояний (№ 55,56), подобно тому как



55. Структура живописи Сезанна



56. Структура живописи импрессионистов

в музыке звук строго собран и заключен в графическую форму музыкального значка, как бы своего рода ушной чемодан, в который запирается звук, но, раскрепощенный в инструменте, освободившись в пространстве, приходит в ухо в виде тех же пятен разных величин, в кривых и в прямых волнах, рисующихся на мозговом негативе. Отсюда то, что принято называть вообще живописью, имеет свои разделы — цветописи графической, цветописи живописной и живописи (№ 57-59). Графическая цветопись, например, Гольбейна и живописная цветопись Матиссо-Гогена, и живопись Рембрандта и Сезанна. Их отличие мы отмечаем по строению живописного тела, по характеру ткани цветов, обращенных в живопись, фрагментам и друг<им> явлениям. От их фрагментовых группировок зависит и наше определение, к какой категории живописной культуры они относятся и как велико взаимоотношение их двух центров — сознания и подсознания, т.е. научно-формального и эстетически-художественного.

По известному состоянию прямых и кривых мы определяем принадлежность их к известной культуре прибавочного элемента. Так, например, можно собрать типичные элементы импрессионизма, экспрессионизма, сезаннизма, кубизма, конструктивизма, футуризма, супрематизма (конструктивизм — момент формирования системы) и составить из этого несколько картограмм, найти в них целую систему развития прямых и кривых, найти законы строений линейных и цветных, определить влияние на их развитие общественной жизни современной и прошлой



57. *Графическая "колористика" Г.Гольбейна*



58. *"Колористика" А.Матисса*

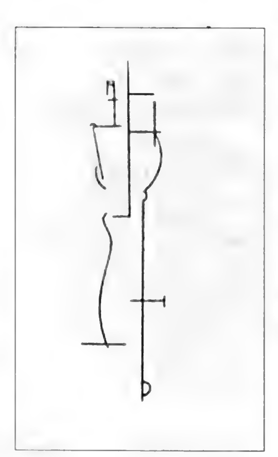


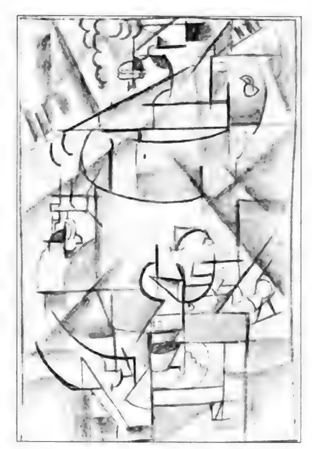
59. *Живопись П.Сезанна*

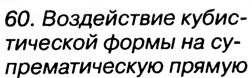
эпох и определить их чистую культуру, установить фактурные, структурные и проч. отличия.

Живописное рассмотрение подобно анализу бактериологическому, уясняющему причины болезни. В таких анализах мы обнаруживаем ту или иную прямую и кривую, которые спадаются или распадаются или существуют в одном и том же линейном сжатии, с характерными движениями, особыми реактивами, действующими на организм человека. Кох обнаружил в легочном заболевании линию, которая была названа “палочкой Коха”, вид ее палочкообразный. Таковая палочка или линия есть форма прибавочного элемента с особыми свойствами и действиями, и если бы распластать организм как некий строй объема прямых и кривых и цветовых отношений,то в разрезе, или на плоскости, мы бы увидели линию, одну или несколько, производящую расстройство данного строя. Точно так же, когда в организованный кубистический строй попадает супрематическая линия (№ 60-62), то происходит аналогичное расстройство данного организма, которое не произошло бы, если бы эта прямая не отразилась в негативе сознания или подсознания. Начинается переустройство кубистического строя в новую, супрематическую организацию. Изучение всех этих явлений чрезвычайно важно для построения метода в школах, подобно изучению в медицине свойств таких же прибавочных элементов, ибо на их изучении обосновывается и метод лечения. То же выявление в целой живописной культуре предельного развития прямой и кривой становится важным, ибо каждая прямая и









60. Воздействие кубистической формы на супрематическую прямую

Ил. 61-62. Выпадение “линий повтора” кубизма

кривая своим строением характеризует данную живописную культуру со всеми ее свойствами и воздействованиями на индивида, на негатив в нем существующих образов и представлений, в силу чего наступает в живописном строе причина расформирования одной реальности в форму выражения другой. Повлияв на человеческий организм, новые воздействующие элементы стали прибавочной в нем величиной, от которой зависит все поведение человека, выражающееся в той или другой форме.

Здесь сошлись два тела, реагирующие друг на друга, их реакции нам тоже интересны и составляют один из важных вопросов в художественной культуре. Человек с тем или другим прибавочным элементом относится к категории в одной линии — <к линии> болезней в медицине, в другой — <к> живописной культуре.

При появлении футуризма и кубизма многими врачами-психиатрами говорилось, что футуристы и кубисты страдают болезненным расстройством способности цело<стного> восприятия явления, в силу чего происходит распадение целого вида, причем приводятся в аналогию кубистические рисунки и рисунки больных, на которых предмет был изображен разорванным на части и каждая часть была нарисована отдельно. Они не соответствовали норме установившихся живописных проявлений, реализовавшей целиком, фотографически, предметы, сохранявшей предмет в целом. Рассуждения и примеры ученых-психиатров все же приводили меня в недоумение тем, что они хотели разрешить этот вопрос по имеющимся у них документам заболевших людей, игнорируя документами и основами кубизма, в котором мы видим вполне здоровую сторону организующегося живописного строения. Все новые формы искусства критика пыталась подвести к целому ряду болезней — рахитизму, психически больным людям, к типам вырождающимся, слабоумным, эпилептикам, хамам и проч.*. В настоящее время относят к болезням классовым, <говоря>, что оно буржуазно, мистично, идеалистично, а главное — непонятно “массам” (не исключая и старых определений критики). Но будет ли это верно на самом деле? Так, например, в установившемся нормальном состоянии барбизонской живописной школы[4], которая вызвала в свое время протест со сто-

* М е р е ж к о в с к и й. “Русское слово”, 1914, июнь: “Грядущий хам идет, встречайте же его, господа культурники, он плюет вам в глаза, вы скажете божья роса... и т.д.”. Александр Б е н у а. “Речь”: “Перед нами уже теперь не футуризм, а новая икона квадрата. Все святое, сокровенное, все то, что любили и чем жили — все исчезло. О, где бы достать слова заклятия, чтобы эта мерзость вошла в стадо свиней и исчезла в пучине мерзкой”. В этом же духе те же речи, как бы новое звено современной критики связано со старой.

роны того же общества за нарушение правды природы, было вновь сделано нарушение нормы новым течением импрессионизма, и общество обрушилось с новою силой на импрессионизм, равно как и на всякое новое изменение в политическом смысле. На самом деле импрессионисты продолжали развивать свою живописную линию, охватывая больше и больше живописный объем натуры. Нарушения нормы, о которой заботилось барбизонское общество, не было; наоборот, в живописную культуру было внесено дополнение новым прибавочным элементом "света" как такового, который и вызвал видоизменения строения живописи на холсте и ее осознавание, в силу чего изменилось видовое восприятие реальности натуры, к которому общество было приведено барбизонцами. Таким образом, барбизонский реализм, ставший нормой, был нарушен прибавочным элементом "света" импрессионизма не как упадок или разложение, а как обогащение живописной палитры элементом света.

Часть общества усматривала в импрессионизме болезненное, ненормальное поведение живописца в том, что появление световых, бледно-голубых и холодных лучей на живописной поверхности им казались искажающим впечатление от природы, которое не соответствовало той норме, которую установили барбизонцы. Появление позднего Сезанна и впоследствии кубизма, футуризма вызвало еще большее возмущение и негодование у общества. Здесь уже были очень резкие различия норм новой живописи, резкое обобщение явлений, и это приписывали "душевным болезням". Здесь явно перестраивалось все строение психических норм прошлого. В действительности это было новое отношение к бытию, под которым не нужно видеть болезни как физическое распадение центров восприятия или разложение классовое потому только, что исчезает предмет. Общество боялось гибели искусства, вернее гибели предметов в искусстве, как гибели богов. Негатив предметного реализма притемнился или на нем образовались новые пятна и линии, в которых общество не узнавало натуры и становилось слепым, оно боялось за определенную норму соотношений, боялось за утерю своего зрения, которое привыкло рассматривать цветовое бытие в виде облаков, далей, видов, деревень, боялось потерять сознание, которое тоже как-то устроилось в смысле восприятия и сильно возмущалось, когда цветовой строй начинает сдвигаться с усвоенной линии и строится зеленое, синее, белое, серое, красное в другом порядке, в котором исчезают деревья, облака, дали и т.д. Оно боялось за распадение искусства, так как в нем была целостность явлений, воспринимаемых массой. Но после многих лет стали находить, что и импрессионисты ценны, и сезаннисты, и кубисты, даже с великим бдением охраняется Музей Новой Живописи[5], но это не означает еще,

что эти собрания становились предметом изучения в художественной школе, наоборот, общество и просвещение принимают все меры, дезинфицируя высшие школы от внедрения в них футуристической заразы, не видя в нем строя, видит расстройство — каждая кубистическая картина указывает, что в ней предмет распадается, а в супрематизме совсем уже его нет. Здесь полная аналогия с Наркомздравом, который преследует всякую болезнь, принимая все меры к уничтожению всевозможных бацилл путем изоляции здоровых от больных, одних норм от других, чтобы они не разреализовали организм, известное строение и представление о человеке. <Так и> в другом, живописном, случае, <чтобы художники> не расстроили живописных изображений, представлений, образов. Но, несмотря на все гигиенические условия как в медицине, так и в искусстве, изолироваться от прибавочных элементов нет возможности — таковая изоляция означала бы изолироваться от бытия.

В наше время живописных течений множество, каждое такое течение воздействует на известную часть общества особенностью строения, т.е. новою прибавкою к той же живописной логике прошлого. Более расположенными к воздействию из этого общества являются живописцы с более развитой чувствительной к восприятию нервной системой. Организм их более благоприятен для развития культуры одного из прибавочных живописных элементов, они заражаются воздействием той или иной культуры живописи и делаются способными ее культивировать. Живописные группировки разделяются на две главные группы, одну — окрашенную в цвет, другую — в живопись, т.е. такое окрашивание, в котором нет чисто выраженных цветов, все цвета записываются во взаимном смешении. Такую группу можно назвать “цветобоязливою”. Кроме этого есть еще одна группировка — эклектиков, самая тяжелая форма живописного поведения. Такие живописцы способны собирать все множество элементов от нескольких живописных культур и создают невообразимое произведение. Таковые произведения я отношу к живописному смешению понятий и ощущений. Все таковые явления я подверг исследованию и получил известные картограммы с изображением в поле живописного зрения разновидных линий, которые указывали на свое развитие по форме и цвету. Каждая форма этих линий образовала особый строй в живописной поверхности. Очень характерной и показательной фор-

мой может служить развитие прямой и кривой в стадиях кубизма. При исследовании сезаннизма, кубизма, футуризма и супрематизма мне удалось установить три типа прибавочных элементов — особых знаков, под которыми и нужно разуметь ту или иную систему, норму или живописную культуру. Установив три типа специфических линии трех культур живописных разновидностей, я получил возможность определять их процентное отношение в произведениях исследуемого живописного холста. Другими словами, мне представилась возможность установить в холсте наличие поражения поверхности элементами тех или иных течений. Живописный холст у эклектиков составляется из неполных норм и представляет собой эклектическую форму, незаметную для живописца, которая приносит в свой живописный строй из той или другой культуры воздействовавший на него совершенно посторонний элемент, который и поражает известное место живописной поверхности. Последнее определение натолкнуло меня на мысль, что благодаря исследованию работ живописца, желающего учиться живописи, можно поставить правильный диагноз, установить метод или диету точно для каждого. В худ. школах, в которых должно изучать все живописные уклоны, как в медицине — болезни, эстетический подход невозможен в силу острого субъективизма индивидуальности; ему должен уступить научный метод — объективный. Поэтому школа или университет искусства должен распасться на целый ряд факультетов: музыкальный, поэтический, живописный, архитектурный, с изучением явлений той или иной культуры, и для каждого учащегося в живописном факультете установить степень живописного развития той культуры, которой соответствует его прибавочный элемент, и развить в нем полную культуру, дать ему полное знание. Установив точно наличие всех изменений живописного движения, установим и научный порядок <анализа живописной культуры, выявление таких представлений> о последней, по которым мы сможем принимать в академию учащихся живописи для их совершенствования по характеру того или иного состояния живописца. Недаром же существуют в искусстве разные культуры — живопись, графика, архитектура, музыка, поэзия, и каждая такая культура разделяется на направления, течения, системы, — например, живопись — импрессионизм, сезаннизм, кубизм, футуризм, супрематизм, — которые в настоящее время в сознании профессуры и учащихся составляют один эстетический комок, разобраться в котором без научного анализа невозможно. Вне этого произошли самые уродливые состояния живописного движения вообще в школах и критике, которые, выбираясь, скажем, из передвижнического характера в сезаннизм, кубизм, футуризм, супрематизм, возрождают вновь новые признаки передвижни-

чества с окрашиванием политическим прибавочным элементом, который сделал живопись своим средством, тогда как живопись должна безусловно совершить свой путь по своей художественной орбите, которая и сейчас представляет собой эстетический клубок путаных соединений всех систем и учений.

В течение нескольких лет я делал опыты над живописцами, находящимися под воздействием той или иной культуры прибавочного элемента живописи, и получил результат в положительном смысле. Надо сказать, что период революционного времени протекал под небывалым увлечением и стремлением молодежи к новому искусству, достигая неимоверной силы в 1919 г. Мне казалось, что тогда огромная часть молодежи жила подсознанием, чувством, не объяснимым подъемом к новой проблеме, освобождаясь от всего прошлого. Для меня представлялось полное освобождение искусств от услуг и религии и государства; это новая ценность искусства как такового со своим содержанием должна была стать самоценностью в жизни. Но впоследствии торжествующее подсознание охладилось сознанием “нужности”, целесообразности и особыми специфическими потребностями к изобразительному искусству государства (политический материал) и пошло на убыль. Сезаннизм тогда оказывал на молодежь неимоверное воздействие, или поражение живописных центров. Это воздействие объяснялось критикою тем, что Сезанн был плохой мастер, плохой рисовальщик и плохой колорист, вообще бездарь, а как будто известно, что на молодежь всегда воздействует только плохое. За ним следовали кубизм, футуризм и супрематизм, последние — уже совсем злостные глупости, которые сдвигали предметность и образы явлений в пользу беспредметности живописного искусства. Но молодежь двигалась элементами Сезанна, как и кубизма, и казалось, что массы вот-вот подпадут под влияние подсознательного центра и станут единым фронтом. Это были именно массы, которые, как видно, живо восприняли все новое искусство до тех пор, пока им не разъяснила критика. И после этого массы перестали понимать в художественном творчестве освобожденное от услуг религии и государства искусство.

Предо мной открылась возможность производить всевозможные эксперименты по исследованию действий прибавочных элементов на живописные приятия нервной системы субъектов. Для этого анализа я стал приспособлять организованный в Витебске Институт[6], который дал возможность вести работу полным ходом. Индивиды, пораженные живописью, разделились мною на несколько типичных состояний, которые я по возможности группировал в более однородные группы того или иного прибавочного элемента. Я решил проверить в натуре некоторые свои теоретические выводы над действием прибавочных

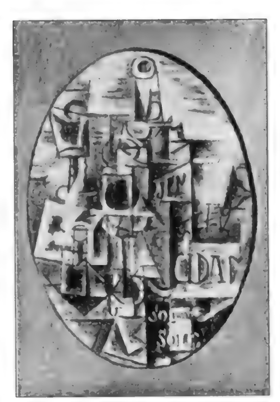
элементов Сезанна на живописца путем раскрытия перед ним структуры сезанновской живописи, устанавливая в то же время живописную изоляцию (диету) от других течений. В изолированной группе обнаружилось две категории живописцев: одни воспринимали структуру подсознательно, просто были захвачены и увлечены без всякого рассуждения или объяснения себе явления, — нервно; другие — сознательно, теоретически. Я обнаружил, что действие и того и другого метода произвело перерождение живописного центра, и живописцы вошли в стадию сезанновской живописной культуры, которая стала для них нормой. К этой группе я отнес всех, действующих подсознательно, у них произошел сдвиг, не выходящий за пределы живописного круга, никакие другие стадии живописного течения (кубизм) не прививались. Но как только пришлось взяться за постижение через центр сознания (теория), то живописец изнемогал, ему очень было трудно продумать работу, вырешить ее теоретически, он хотел бы работать, что называется, интуитивно. Доведенная до своего предела работа меня совершенно удовлетворяла, я получил пределы сознательного теоретического и подсознательного напряжения связи между ними и разделение функций. Можно сказать, что целое отделение живописцев сезанновского поражения была передана живописцу Фальку[7], как я их тогда назвал, "подсознательников", решающих дело чувством, не теоретически. Фальк в это время работал над выводами сезанновской культуры, передвигаясь по живописной орбите вглубь прошлого, пытаясь охватить полный живописный объем.

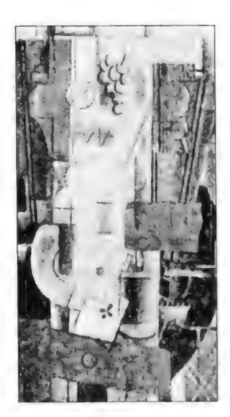
В этой группе выделилось несколько живописцев, приведенных теоретически к культуре прибавочного элемента кубизма, а связуя с теорией и опыт, живописцам удалось усвоить кубистическое строение и тем самым сделать его органически приемлемым. Таким образом живописцы подошли к первой стадии кубизма, где живописные элементы находятся еще в развитии. Первая стадия кубизма является последним пределом живописным, в кубизме ее можно назвать "чертой живописного предела", которую не мог перейти ни один последователь Сезанна. Первая стадия кубизма может представить собою альфу кубистического созвездия, у которой кончается движение живописи, это ее афелий, после чего она должна двигаться к своему перигелию[8] обратно. Отсюда мы видим, что первая стадия кубизма сохраняет главным образом живописные формы и признаки предметов, чем еще облегчает работу живописца, но, будучи сама по себе реконструктивной, сильно утомляет живописное сознание, в силу чего живописец стремится обратно и идет к натуре, так как вся природа по своему рыхлому строю во многих случаях содержит живопись. Живописец не выносит ни реконструкции, ни конструкции. Во второй

стадии кубизма живопись исчезает и мир живописцу показывается неживописным, а чтобы продолжить дальше путь искусства по-за живописным пределом, нужны другие индивиды по своему существу — цветные и с конструктивною особенностью; так, например, кубисты, дошедшие до последнего предела кубизма (4-я стадия), по своему существу не были чистым продуктом живописи. Кроме этого индивиды вынуждены были прибегать к сознательному разрешению дальнейшего пути, лежащего за пределом живописной черты, — к теории и логике. Происходил сильнейший обмен центров сознания и подсознания, ибо оказалось невозможным воспринять эту новую норму и ее обстоятельства вне последних или одним центром — подсознательным, в котором существует небольшое количество, если можно так выразиться, сознательных элементов. Мною были демонстрированы разные фрагментовые и конструктивные организации прибавочного элемента живописцам сезанновской культуры. Действие их было сильнее на живописцев, хотя они были в разном строе живописных поражений.

Я их тоже разбил по группам разного состояния и произвел соответствующее наблюдение и исследование действия кубистического прибавочного элемента на живописный центр субъекта 2-й стадии. Действуя все время на сознание логикой теории, до тех пор пока оно начнет реагировать на явление, после чего теория и логика притемняются и разрешение строения остается уже за подсознанием. Последний опыт тоже дал благоприятные ре-


63


64


65


66

Ил. 63-66. Различные стадии кубизма

зультаты. В другом случае я испытал действие двух живописных культур единовременно. Некоторым я приписывал значительную дозу кубистических соединений прямых и кривых, т.е. разных моментов в развитии по всем четырем стадиям кубизма (№ 63-66), несмотря на то, что организм, в огромном своем проценте, содержал окрашивание сезанновских кривых, которые резко разделяются с кубистическими своими волокнообразными, слизистой, тягучей консистенцией.

Действие двух живописных культур — кубизма и Сезанна, производили неимоверное воздействие на деятельность живописца своими законами, формами и окрашиванием. Поставленный предмет изменялся в своих отношениях, в одном случае под влиянием серповидной происходило выпадение из видимого предмета некоторых линий (закон кубизма), в другом — предмет оставался в целом. Отсюда происходило неустанное колебание нервной живописной деятельности, которая то поднимала живописную волокнистообразную кривую Сезанна, то падала, предмет колебался между распадением или спадением. В результате этот период носил неровный двухсистемный характер в восприятии индивидом. Нервное раздражение его увеличивалось, даже поведение, в смысле внешнего, сменялось — внезапная веселость — покоем, и обратно. Это зависело от преобладания сложности того или иного прибавочного элемента, <например> серповидный вызывал вдумчивость и тишину, момент, когда живописец пытался напрячь свое сознание для уяснения себе постигаемой системы, стремился теоретизировать, и как только ему удавалось достигнуть разрешения, тогда, под разговор или песенку, он записывал свои решения на холсте. Я продолжал настаивать дальше и увеличивать процент прибавочного элемента кубизма, т.е. вводил элементы второй и третьей стадий кубизма, до тех пор пока индивид не выдержал, ослаб, так что фактически топтался целые дни на одном месте, не мог сделать ни одного мазка, наступил как бы живописный паралич. Он стал раздраженным, обеспокоенным в отыскании норм между двумя культурами, сезанновской и кубистической. Живописец хотел себе помочь разрешить этот вопрос через теоретический учет, хотел осознать неудачу, и это ему не помогло, хотя в теории были решения верны, ибо в то же время сильна была потребность живописного оформления чувством сезанновского построения, и это имело преимущество. Следовательно, решение вопроса одной теорией невозможно, теория — это некоторая основа, лежащая в сознании, а решения остаются за подсознанием, или чистым чувством. Все эти симптомы указывают на борьбу двух прибавочных элементов, или раздражений разных пучков нервно-живописных групп, которые дают тот или другой график движения (рисунок), в которых

мы видим элементы двух культур, или прибавочные элементы (род кривых). Тут надо следить — это время самое интересное — происходит живописный кризис, когда живописец должен принять то или другое решение. Я заметил в одном из таких кризисов, что волокнообразная Сезанна начала проявляться сильнее и в результате победила серповидную кривую кубизма, и сезаннист остался в живописном пути, не вошел в кубизм. В этом случае такому живописцу необходимо дать изолированную от других течений комнату[9] для укрепления культуры привившейся в нем волокнистообразной, скажем Сезанна, которую нужно развить до ста процентов, чтобы организм был насыщен полностью в надежде, что эта полнота образует почву или устойчивость к восприятию новых живописных раздражений, получаемых от 1-й стадии кубизма.

Наблюдение мое велось над двумя живописцами сезанновской культуры[10], — один из них, несмотря на очень усиленную дозу кубизма, все же держался долго, организм оказывал сильное противостояние кубистическим кривым, которые все время деформировались и принимали разный вид; здесь происходила борьба сознания с подсознательным центром, настроенным в сезанновской гармонии, тогда как сознание было теоретически убеждено в кубизме и устанавливало все время кубистическую серповидную форму, цвет. Сознание выдвинуло целый ряд логических предпосылок, которые принял живописец, несмотря на то, что тяготение у него было к сезанновской культуре. Сознание побеждало подсознательную группировку нервного восприятия, доказывая все преимущества и истину кубизма. Но я уже заранее видел результат успешного развития серповидной, ее предел и падение. И чтобы ускорить кризис, я пустил в ход “супрематическую прямую” и стал воздействовать супрематическими элементами путем теоретической логики, заставляя скорее двигаться сознание в его отношениях, а следовательно, осложнять работу для подсознательного центра, центра творящего. Таким образом живописец получил смесь из трех прибавочных элементов, культур разных динамических состояний, окраски, фактуры, структуры: сезанновской — чисто живописной, рыхлого состава; кубистической — кристаллообразной, строгого геометризма, и строения плоскости — супрематической.

Составляя такое соединение, я получил эклектическую смесь, т.е. дал такой материал, из которого невозможно сделать живописного строения. В организме получилось тройное взаимодействие, которое должно <было> дать эстетического, эклектического урода. Вводя в живописца три системы, я рассчитывал получить расстройство строительной деятельности живописца, усложнить ему живописную задачу соединением трех разновидных культур живописи

в одну форму. Делал этот опыт для того, чтобы узнать действие каждого прибавочного элемента и борьбу живописца. С другой стороны, при самой работе живописец обнаруживал, что каждый элемент, взятый от другой культуры, воздействовал иначе, чем другие; и действительно, каждый таковой элемент имеет свою окраску и является деталью новой конструкции. Холст отсюда должен покрываться частью живописью, частью — тоном, частью — цветом; это три противоречия, из которых два, тон и цвет, противоречат живописному принципу, скажем Сезанна, над которым работает живописец. Я знал, что живописец не может принять все противоречия интуитивно и что ему нужно решать эту проблему в сознании, т.е. разбираться в тех причинах, которые мешают в<ы>строить живописное тело. Конечно, такая работа для живописца трудна и утомительна и мешает проявлению живописи перед вдохновением "безотчетного настроения", как сами живописцы говорят; живописец должен осилить в этом положении что-нибудь одно, выбрать один из прибавочных элементов и культивировать его. Я видел, что, несмотря на все усилия живописца устоять в супрематической прямой, он должен был свалиться до сезанновской культуры, так как супрематизм был в нем принят логически, как теория, а все нутро живописца было настроено живописно. Таким образом очень ясно выяснил степени воздействия трех постоянно вводимых прибавочных элементов.

Дальше была произведена мною работа над другим живописцем, работа над культивированием и развитием того или иного прибавочного элемента до предельной нормы. От этого метода я увидел, что к концу нормы, скажем сезанновской культуры, незаметно стали развиваться кубистические кривые в своих типичных соединениях. В этом периоде живописец воспринимал теоретические данные и легко их устанавливал в системе, разрешал ее или по теоретическим основам, или художественным подсознательным решением; нервная система у него была настроена согласно кубистическому закону. В этом периоде развития серпообразной были случаи тяготения к супрематической прямой, но я здесь всячески противодействовал развитию этого тяготения, так как это тяготение было результатом теоретической логики; я стремился живописца сохранить в чистой культуре развивающегося в нем кубистического прибавочного элемента, изолируя <его> от футуризма и супрематизма, после чего он начал строить с необыкновенной силой живописные массы в системах кубизма. Но стоило только лишить их живописной изоляции, как сейчас же нервная система начинала питаться новым элементом, и на негативе кубистической системы фиксировалась новая форма или элемент, который не соответствовал строению кубизма, создавал эклектическое явление. В одном случае, когда была нарушена изоляция, в систему суп-

рематическую попал элемент кубистический, который расстроил весь холст, и в расстроенном холсте обнаружились элементы кубизма и даже обнаружилась сезанновская консистенция живописной материи. Такое отношение дало важный для меня результат того, что поочередное развитие в живописце живописных культур в строгой изоляции устанавливает организм в последней культуре как постоянной деятельности, отвергая все и устанавливая в подсознании только одну систему. Его отношения к форме остаются свободными от эклектических смешений. Таковой живописец, в случае воздействия на него нового прибавочного элемента, уже воспринимает его как таковой <и> не внесет в свою последнюю систему, а станет работать над последним, развивая его в новую систему.

В моих наблюдениях я различил несколько типов живописцев, которые разделил на категории <А, В, С, Д и т.д. Эти категории в свою очередь отчасти разделяются на отдельные группы: $А_1$, $А_2$, ..., $В_1$, $В_2$ и т.д. Особенно характерными проявили себя группы (категории:>[11]: $А_1$, $А_2$Д, $А_3$Д, $А_4$, $А_5$. Категория $А_2$Д и $А_3$Д — пустотелые, эклектиков — $А_4$, однотипных или постоянных — $А_5$. В пустотелых может развиваться любая живописная культура, произведенная категорией $А_1$; пустотелая категория $А_3$Д способна преобразоваться в ту культуру живописи, которая ей привита категорией $А_1$, и становится такой средой, в которой может жить и развиваться данная культура. Она становится постоянной в живописном плане, чем и отличается от $А_1$, которая является непостоянной, изменяется и создает другую форму живописной культуры. Другая <категория —> $А_2$Д, в которой можно развивать одну культуру, изживать ее и прививать вновь новую культуру, имеет организм, способный перерождаться и принимать вид привитой ему культуры новой. Пустотелые категории $А_2$Д могут долго противостоять и развивать привитый им прибавочный элемент известной культуры живописи; не выходя за пределы данной системы, они создают школы. Они образуют собой кондуктор[12], в котором сохраняется энергия привитого прибавочного элемента категорией $А_1$. Если эта энергия иссякает, то таковой индивид остается пустым, т.е. *незаряженным, и способен вновь принять любую из культур прошлого или будущего и жить ею*, т.е. *если* <художник категории $А_2$Д, например> *кубист*[13], *то может вернуться к Сезанну, от Сезанна к Моне, Ренуару и дальше к Коро*. Таковые случаи были с живописцами, над которыми я вел наблюдение в течение многих лет. В свое время, когда возможно будет опубликовать все материалы и наблюдения мои за живописцами, я попытаюсь изложить свое исследование в отдельной брошюре, в которой и дам более обширное описание и фотографический материал.

Пустотелые индивиды категории A_2Д обладают большой устойчивостью и способностью восприятия, они выдерживают напряжение очень большое и дают произведения большой силы. Некоторые из наблюдаемых мною живописцев категории A_2Д вынесли большую силу напряжения металлической культуры города, которая удерживалась несколько лет, тогда как другие, принадлежавшие к категории A_3Д пустотелых, неспособны были сохранить энергию в течение одного года, им нужно присутствие категории A_1[14]. Для категории A_2Д необходима постоянная среда, в которой бы они существовали и проявили свою энергию в сильной форме, но они в состоянии держаться в течение нескольких лет в одиночестве. Но если их лишить этой среды и перенести в другую культуру, то в продолжение нескольких лет вся наполненность металлическим зарядом растворится и обратится в ту форму, которая окружает эту категорию. Динамическая плоскость поверхности их работ станет шероховатой, потом она распадется на мазки, образует корообразную массу со всевозможными оттенками тонов и вызывает неизбежную разрыхленность живописного холста*, приближаясь к сезанновской поверхности, дальше к импрессионистической, а это уже будет обратный ход от плоскости к покрытию живописью холста в способе Сезанна. Признаки, по которым можно проследить индивида группы A_2Д, что он вошел в соприкосновение с другой средой, сейчас же сказываются на ослаблении стального, упругого состояния поверхности холста, распределении конструкции металлического характера, уничтожении геометрической формы, плоскости, объема, или обратно — ослабленные линии и окрашенные пятна принимают напряженность, когда этот индивид попадает в среду металлическую, на его холсте всегда видны те или другие элементы, повлиявшие на него и ведущие к распаду укрепленной в нем ранее поверхности. Стальнообразная поверхность живописи начинает размягчаться в первом случае, рассасывается и образует тестообразную массу с разной консистенцией слизистых разноцветных отливов. Появление такого признака характеризует расслабленность линий,

* Не желая опубликовывать имена живописцев, над которыми я веду наблюдения, просил бы все же помочь мне присылкою писем, не находят ли живописцы себя в этих категориях[15].

превращающихся в редких случаях в волокнообразное состояние, вообще же образует пятна, находящие друг на друга, сквозящие, плотной сланцевидной упругости, а разжиженная цветная масса указывает, что форма живописной деятельности расслабляется, что нервная система превращается из напряженного состояния упруго-линейных сопоставлений в волокнисто-кривые соединения. Мозговой живописный центр как бы замедляет свое центрифужное движение, степень которого была настолько сильной, что на стенках центрифуги волокнистые линии приняли однообразный, прямой, напряженный вид, а цветная масса, распластанная на центрифужных стенках, образовала одну плотную, металлическую, тонообразную или цветную массу. Ослабленное мозговое живописно-центрифужное ощущение обнаруживает все вышесказанные состояния массы в расслабленном их состоянии, а повышенное центрифужное движение, обратно, расслабленные массы и линии приводят в упругое состояние. Другими словами сказать, живописец напоминает собой катушку, на которой наматываются нитки и от того, в какой степени она будет вращаться, зависит ее плотность. То или иное состояние влечет живописца в соответствующее обстоятельство, т.е. либо <в> самую ближайшую точку (живописный перигелий), к городу, либо дальше от него (афелий). Живописец с волокнистообразными линиями или живописно-рыхлыми, тестообразными пятнами на холсте будет воспринимать в городе всегда мягкотелые скопления цветовой массы; ему невозможно воспринять цветовую энергию или линию в металлических напряжениях, машинах, проводах; его мозг будет просто растрепан, и сознание не сможет соединить одну упругую линию с другой, оно просто слабо, тряпичетовидно. Оно будет всегда искать статического соотношения в свету и тени стен, разыскивать рыхло-глинообразного, охристую массу с синевато-голубыми, коричнево-зелеными тонами, страдает цветобоязнью. Техника его будет выражаться в коркообразных перекрещивающихся в движении мазках, преимущественно корпусная покладка. Это характерные живописцы-станковисты, распадающиеся на две технические выработки живописного тела — метода видного и скрытого метода. Их живописный путь занимает во времени орбиту движения: Сезанн, Рембрандт, — перигелий и афелий. Если же пустотелые категории A_2Д попадут в обратную среду городской

культуры, то с ними произойдет повторение, т.е. их живописное состояние будет принимать упругий вид. Но таковые случаи возврата мною еще не обнаружены, и я склонен думать, что возвратной живописной стадии организм не приемлет, что таковой тип скорее будет постоянным или живописным хроником, нежели станет вновь в центре динамики металлической среды. Ему помешает пропущенное время (изоляция), динамический центр станет сильнее вращаться, чего его сознание не вынесет. Такой индивид в живописи за время своего удаления от металлического центра, в котором он находится сейчас, скажем в кубизме, прошел известный промежуток времени (изоляционное время), который разделится на два центра. Один центр, уводящий индивида в сторону провинции, скажем к Сезанну, а другой центр по-за изоляционном временем достигнет большего своего напряжения и выразится, скажем, в искусстве футуризма или одной стадии динамического супрематизма, которые невозможно уже воспринять ушедшему от него в провинцию живописцу. Его нервная система до того ослабеет физически, что не сможет организовать бегущих элементов в его мозгу и удержать их в новом строе сознания, произойдут хаотические состояния. Живописный холст, покладка материала, фактура, цветопись, техника — все это смешается в бессилие по состоянию фактур, цвета, тона, техники. Мы можем усмотреть признаки тех или иных нервно-живописных состояний живописца, по которым мы можем определить и среду, в которой находится живописец, к какому времени относятся его живописные раздражения и к какой категории его отнести. Исследование этой области мною начато, но еще требует большой работы и средств для оформления анализа (например: исследование причин изменения окрашиваний и установление этого закона). Пустотелая категория $А_2Д$, между прочим, никогда не осиливает известных предельных границ того или иного развития прибавочного живописного элемента. Они всегда находятся на границе двух обстоятельств: металлической культуры динамической живописи города и провинции. Они стоят между двумя воздействиями, и самое небольшое увлечение загородной жизнью уже удаляет их течением от металлического полюса. Их начинает увлекать живопись облаков, обрывов, лесов — все разрыхленное, все расслабленное, но натуральное, натур-живопись. Живописец категории $А_2Д$ не имеет своей волевой силы, он может только содержать другую волю и прекрасно ее культивировать. За ним нужно вести строгое наблюдение, если нужно его удержать в той или иной живописной категории, т.е. сохранить

его в известной обстановке, в среде. Можно установить категории живописцев по разным степеням цветовой напряженности энергии. Категория $A_2Д$ всегда в зависимости от того или иного воздействия и не имеет в себе самостоятельного прибавочного элемента, изменяющего воздействие, она не в состоянии прогрессировать и преодолевать окружающие воздействия, с чем свободно справляется категория A_1, но зато в ней может поддерживаться культура прибавочного живописного элемента любой системы, она может быть хорошей средой и создавать хорошую школу. Этот элемент — самый ценный для всех учений, в который можно вкладывать и пулю и порох, динамит и евангелие, на нем держатся учения и системы государства. Самая опасная категория является A_4 — эклектическая, она всегда смешивает целый ряд фрагментов и элементов в одно целое, хочет построить произведение из целого ряда противоречащих друг другу систем, хочет согласовать несогласуемые элементы, в политическом смысле эту форму назвали бы "соглашательской".

Сила прибавочного элемента в живописном искусстве имеет огромное влияние на физическое изменение центра восприятия или ви́дения, осознавания явлений. Этими прибавочными элементами обладает всегда категория A_1, которая способна видимый всеми предмет обобщить в неузнаваемый вид, перестроить явление в новый строй отношения элементов. Прибавочный элемент, попадая в живописца, расстраивает центры восприятия, и явление становится другим в изображении. Это происходит потому, что, благодаря прибавочному элементу, наступает реконструирование отображенного в сознании одного и того же вида в строение, вытекающее из прибавочного элемента, поэтому натура становится сезанновской реальностью, кубистической, футуристической. При наблюдении за индивидом, которому привит прибавочный элемент одного из течений живописи, я обнаружил, что состояние живописной массы начинает постепенно видоизменяться. Объясняю эту причину тем, что в живописце создается некоторое движение колебаний ощущений веса извест-

ной массы, соответствующее прибавочному элементу, вызывающему это состояние (т.е. суживание и расширение линий, пятна, веса). Колебание мозговых раздраженных частиц (если таковые есть) на каждый раз иное, колебание зависит от нервного раздражения, дрожаний, полученных от *тех* или *иных воздействий прибавочных элементов. Покрытый живописный холст этой массой линий или пятнами представляет собой результат раздражения, брожения, колебания, выделенного на поверхности холста.* Таким образом, на плоскости холста мы имеем новые *проекции* раздражений *мозгового негатива отношений прямых и кривых*, которые становятся реальными для жизни. Таковой живописец не обладает особенностью зрения, *видит не так, как все, но только увеличивает или уменьшает свое восприятие в зависимости от того или иного закона прибавочного элемента*, форма которого и будет различна с другими восприятиями других живописцев. Усвоение этих новых законов отношений и дает возможность видеть их в явлениях, окружающих живописца, дает возможность реализовать форму, как только она становится известной через закон того или иного прибавочного элемента. Согласно тому или иному закону, происходит *выпадение некоторых элементов в явлении*, в силу чего они изменяют свой вид, становятся непонятными для тех, которые не сумели проследить, почему это случилось. *Масса не уследила*, как явление природы или форма живописная были *перенесены в новый план. Скрипка, увиденная через кубизм, видоизменяется и из объективной переходит в субъективную форму нового живописного плана, в котором скрипка как таковая исчезает, ее формы переформировываются в живописный план*, становятся *необъективными*. В силу чего исчезают предметы, виденные раньше в первом плане. Они растворяются в новом плане и перестают существовать для масс, становятся существующими *только для гениев, сумевших один вид формы перенести в другой план существования. Скрипка как вещь музыкальная перенесена в план живописный* <и> *перестает быть музыкальной вещью*. Начинается момент *обеспредмечивания сознания старых отношений элементов и новый их порядок в живописном восприятии*. Этим я объясняю смену вещей и ви́дение новых в иных планах. Жи-

вописный холст представляет уже выраженное ви́дение, оно есть форма поведения живописца, по которой можно узнать причину его состояния и степень работы его мозга и отнести к той или другой категории прибавочного элемента и категории индивидов. Каждый *прибавочный элемент вызывает новые видовые формы отношения, устанавливает новую форму живописной культуры*, потому что каждый таковой прибавочный элемент есть план нового времени или строения. Повторность одного и того же явления вызывает потребность группирования их, оформления, после чего как бы явление вступает в известную норму и становится для живописца сначала *субъективным*, а *после объективной действительностью изображения*. Так *только совершится переход масс от признаков первого плана во второй*. Возникновение тех или иных прибавочных элементов появляется в живописи в силу вскрытия той или иной причины категории A_1, так же как и везде. В других явлениях существуют причины — прибавки, которые замечают особые люди, причины, почему произошло изменение вида. Причины состоят из целого ряда известных и неизвестных соединений, которые образуют обстоятельства нового порядка, новый вид строения культуры.

Не могу не упомянуть о том, что появление того или иного прибавочного элемента живописных культур не оказывало бы влияния на отношение к обстоятельствам окружающей живописца жизни экономических и политических сторон. Каждый прибавочный элемент в живописной линии играет большую роль в смысле восприятия и отказа того или иного жизненного обстоятельства. Например, кубист и футурист являются преимущественно городскими жителями, это их географические условия; провинция, как и крестьянин, ему чужды, — последние суть условия преимущественно живописцев как таковых. *Кубист и футурист целиком сосредоточены на энергии города, завода, отражают его силовой динамический геометризм, тяготеют к металлической культуре, тогда как живописец сезанновской культуры будет иметь стремления за город, ему не чуждо совсем крестьянство, провинция. Но огромное преимущество сезаннист оказывает пригородным, уездным городам и губернским*. Между такими живописцами могла бы произойти война, если б дело дошло до власти и строительства. Первые сказали бы, что крестьянина и его ржаную культуру нужно *металлизировать*; сезаннисты, наоборот, говорили бы обратное — *окрестьянизировать город*, остановить

его динамику и обратить его в парк, в массы покойные, рыхлые, но не упругие, металлические. Отсюда очень важны в этом смысле и этнографические условия для разных прибавочных элементов живописной культуры как питомник того или иного прибавочного элемента. Важна и среда людей, и объем их сознания, скорость движения этого сознания и т.д. Если бы дать власть сезаннистам, то металло-динимический город превратился бы в пригород с рощами, обрывами, прудами, изредка небольшими каменными кирпичными домами особой конструкции и окраски; никакой власти моторов и машин не было бы в этом живописном парке. Государство приняло бы другой строй и другое производство. Отсюда этнографические условия становятся очень важными для того или другого живописца, это есть среда, в которой может развиться или гибнуть тот или другой прибавочный элемент, и если нужно получить от живописца сто процентов трудоспособности, нужно соблюсти его условия.

Сезанновскую школу можно целиком отнести к живописной категории, находящейся в полном соответствии энергийного центра уездного города с каменными постройками, холмами, полупарками. Это первый шаг после Милле, живописного крестьянского движения, живописная культура которого стояла в центре деревни, т.е. была крестьянской живописной культурой, и эта линия имеет свое протяжение через передвижничество до наших дней. Оно совершенно противоположно искусству города или рабочего, поскольку рабочий производит металлическую культуру — динамику. Я бы сказал, что начало рабочего искусства в кубизме, т.е. <в> том моменте, когда живопись начинает исчезать. Для сезанновской живописи центр деревни не был подходящим, также для его живописной культуры гибельна была бы городская культура металлического состояния, т.е. культура рабочего, шофера, летчика, тяжелая индустрия, которая больше состоит из непроницаемых геометрических форм, плоскости и объема. Здесь начинается культура футуризма и первой стадии развития кубизма, контрастному по своей идеологии футуризму, разображающему явление в пользу искусства, граничащее с беспредметным супрематизмом. Первая же стадия кубизма находится на границе сезанновской культуры провинциальных городов, а третья и четвертая стадия — на границе металлического центра. За футуризмом следует еще новый прибавочный элемент, супрпрямая[16], которую я назвал суправати-

ческим прибавочным элементом динамического порядка. Среда для него есть подходящая — воздух как необходимая среда для аэроплана, воздушных динамических сооружений планитов, аэровидный супрематизм. Воздушное пространство, в котором существуют динамо-планиты, в силу чего предстоит динамо-планировать земные постройки; это динамо-планирование может быть супрематического объемного или плоскостного строения, которое может распасться на динамический супрематизм и беспредметно-архитектурный, <т.е.> статику по прибавочному элементу квадрата. Их динамические элементы не могли развиться в провинции, вне металлической культуры, которая ведет свою борьбу со всеми пригородами, глубокими провинциями и архитектурой столиц, ведет борьбу с крестьянским искусством, восстанавливая искусство индустриальное — рабочего, шофера и летчика. Город, как паук, запутывает провинцию телеграфными проволоками и устраивает по ней железные дороги внизу, в земле, и вверху, в воздухе. Притаскивает провинцию по железным дорогам, как паук муху в свой центр, перерабатывая сознание ее в своей центрифуге, обращает рыхлость ее в энергийную линию и возвращает обратно в виде жести, стекла, тока.

Необходимо было бы государству рассматривать каждую культуру в области искусства как нечто самостоятельное, по своей организации требующей своей среды (своего климата), потому что каждая группа живописцев обладает своим прибавочным элементом художественного творчества, и для того, чтобы эта творческая камера дала наибольшую деятельность, нужно соблюсти и все для этого условия. Группа "сезаннистов" должна иметь академию за столицей как культура живописная. Каждая группировка обладает особым свойством приятия или отказа воздействующих на них обстоятельств, отчего зависит их строение и окраска; если больше приятия, то меньше затрачивается сил на отказ, тем сильнее произведение, тем меньше устает организм живописца. Такая колонизация живописных культур принесла бы большую пользу во всех областях науки и художеств. Природа, полуприрода, провинция и город, металлическая культура человека, — это условия развития живописных элементов. Если сопоставить для аналогии медицинское понимание климатических условий для разного рода бактерий, то они будут рассматриваться как благоприятные и неблагоприятные для развития той или иной болезни, той или иной культуры прибавочного элемента. Климатические, этнографические условия провинции и производственные центры для многих живописных культур

вредны, неблагоприятны, а благоприятны — городские; например, для кубизма, футуризма и динамического супрематизма, будут неблагоприятны условия провинции, как климатические условия для палочки Коха. В этом случае супрематическая прямая, как и палочка Коха, одинаково ослабляется в живописном индивиде. Если бы мы имели возможность перенести футуриста, кубиста и супрематиста-динамика в провинцию и изолировать его от города, то постепенно они будут освобождаться от прибавочного элемента и перейдут в первобытное состояние, в первобытное начало, натур-природу по той причине, что данному организму пришлось бы затрачивать огромную энергию на отказ в приятии окружающих обстоятельств. И постепенно, по мере усталости, организм становится сначала равным по силе давлению обстоятельств, а сравнявшись, должен принять их, ибо уже стал слабее; эти обстоятельства войдут в него сами и произведут реакцию, и он станет тем же провинциалом, станет элементом равным и представит собою одно целое. По счастливой случайности, наблюдаемые мною живописцы с прививкой той или другой культуры прибавочного элемента не могли культивироваться в городе и вынуждены были работать в глубокой провинции. Изредка я справлялся о их состоянии, не ведя с ними непосредственной переписки, опасаясь высказаться, поделиться своими достижениями, чтобы не оказать на них известное рецептурное влияние. После небольшого периода я обнаружил некоторую реакцию в данных индивидах, которые остановились на одной точке равновесия, а в дальнейшем их состояние нетрудно предвидеть, что оно пойдет на убыль. Существующая в них серповидная культура кубизма (Б., П.[17]) или прямая супрематизма (К.М.[18]) будет уничтожена этнографическими условиями, в которых отсутствует металлическая культура, движение, геометризм, упругость. Сознание индивида начинает работать менее интенсивно, так как не встречает перед собой соответствующего обстоятельства, по отношению которого серповидная кубизма (Б.,П.) или прямая супрематизма (К.М.) могла бы развиться. Организм индивида начинает реагировать на условия, которые окружают его в провинции, подчиняется их взаимодействию и выводит соответствующие формы этих взаимоотношений. Таким образом, индивид, которому были привиты элементы городской среды, окончательно исчезает, как исчезают всевозможные болезни, развивающиеся в городских условиях.

В искусстве можно провести аналогию с медициной в смысле того, что возвращающийся с курортного лечения глубокой провинции человек в городе чувствует себя здоровым, а городское общество приветствует его с выздоровлением. То же происходит и с искусством. Например, уехавший в провинцию кубист, привезший оттуда множество пейзажей, приветствуется обществом и кри-

тикой, что вернулся к здоровому искусству. Таким образом, городское искусство — кубизм, футуризм и динамический супрематизм, с точки зрения общества и всей ученой критики по искусству, являются болезненными явлениями, от которых нужно лечиться природой, т.е. провинцией (пейзажем), уходом из энергийного центра культуры за город, чтобы не видеть металлов и камней, моторов, машин, а видеть гусей, обрывы, луга, коров, крестьян, находить себе знаменитых живописцев пейзажной провинции или жанровой школы как врачей и при их рецептуре излечивать свой кубистический или футуристический живописный недуг. Таков аргумент наседающей провинции, искусство которой теряется при виде металлического движения. Общество городское еще до сей поры органически не выросло в культуре города, т.е. новой человеческой природе, и его всегда тянет на дачу, поближе к природе. Этим я объясняю тяготение живописца к природе натуры. Живописная форма провинции восстает против города — футуризма и хочет овладеть им, оно не образно-изобразительское, в силу чего его объявили и болезненным. Если правильна точка зрения, что кубизм, футуризм и супрематизм — болезни, то необходимо признать и другую точку зрения, что сам город как динамический центр движения есть болезненное состояние по отношению к провинции как покою; ведь он и влияет на организм своей культурой и изменяет живописца, который переформировывает воздействия силовых машин, заводов, моторов в новую форму живописи. Отсюда ясно, что Новые Искусства могут существовать только в том обществе, в сознании которого существует динамическое производство; футуризм не может быть там, где общество ведет полупастуший образ жизни. Культура города распространяется и на отдельные окраины и также захватывает своими проволоками, железными и воздушными дорогами, тракторами, автомобилями, электросельскими орудиями и глубокие провинции, изменяет ее и воплощает провинцию в свое содержание. Живописцы боятся металлического города, в нем нет живописи, в нем футуризм. А принимая во внимание, что футуризм — искусство не провинции, не крестьянина, заселяющего провинцию, а искусство рабочего, человека города, представляющего совершенно противоположную крестьянину культуру, культуру движения, а следовательно, и для искусства создаются другие условия, нежели в крестьянстве. Футуристы и рабочие заняты одним и тем же делом — построением движущихся вещей, или движущихся формул, силоизмерителей, в форме живописной и форме машины. Их сознание находится всегда в текучем состоянии, их орбита деятельности другая — вне весны, лета, осени и зимы, их вещи и произведения окрашиваются вне зависимости от последних, их окраска

зависит от того или другого состояния скорости. У них нет руководящего закона работы, как у крестьянина. Вещи города выражают скорость текучести, что и есть содержание города, называемого “динамическим”, против которого провинция и протестует и ратует за покой, ибо чувствует в металлизации новую формулу выражения в слиянии своих индивидуальных — сошных, хозяйственных “ателье” под многолемешным плугом, который запашет все поле в одно массовое поле. Провинция протестует против необыкновенных явлений, даже в смысле сельских орудий, ибо они разрушители индивидуального сошничества, отстаивает соху и противопоставляет ее электрическому плугу.

Отсюда можно сделать вывод, что рано или поздно культура города захватит всю провинцию и подчинит ее своей технике и своему свету, лишит ее нормальной жизни натур-природы и создаст норму города. Только при последних условиях футуристическое искусство найдет силу для своего выражения и в провинции, так как это уже не будет провинция, а будет один центр, связанный со множеством других центров, армией металлизма. Футуризм есть действительное искусство рабочего, искусство города; это искусство сейчас находится в страшном гонении от сторонников провинциального искусства. Таковые сторонники целиком провинциальны по времени в области искусства, а в самой жизни, наоборот, — принимаются за футуромашинологию, потому что жизнь сама по себе футуристична; поскольку она текуча, постольку выбрасывает все большее количество вещей с большей выразительностью скорости. Но это не значит, что футурист должен отражать портрет машины как она есть; машина — *это только форма движения, которую он помножает на свою энергию и получает новую формулу или форму*. Это его отличительная черта и особенность, которую не имеют живописцы, называемые реалистами, и обратно, реалисты отличаются тем, *что их умножение имеет вид — одиножды один = один. Это видимое один при перенесении его в новую энергию не изменяется, а по существу, этот один может разделиться на множество и создать новую форму вида*. Футурист так же перерешает городские элементы в подсознании, как и другие художники, в нем научная сторона имеет незначительную теоретическую подготовку. Поскольку рабочий конструирует элементы системы сильнейших электрических волн, поскольку он организует выразительность скоростей динамического центра, постольку может быть динамическая его жизнь содержанием футуризма, т.е. футуризм будет его искусством (художественным выражением). Поскольку он это делает, постольку область живописная, выра-

женная на двумерной плоскости *как станковая деятельность, не имеет места и не может быть культурой рабочего города; станковая живопись может культивироваться в провинции — это ее среда*. Здесь как бы получился вывод: один — в сторону металлической, материальной организации с искусством футуризма; другой — в живописной пластике со станковым ее искусством. Искусство живописное как бы разделилось на два пути; одна часть его осталась с окрашивающимся материалом, осталась при прежнем состоянии и принципах; другая начинает выходить в другую среду, т.е. в реальное пространство, в котором мы строим материальное выражение этой же центральной динамической силы города, в *формулах кубизма и футуризма; и третий уклон, выразившийся в уходе в производственную форму, — ложный художественный уклон, который в лучшем своем времени стал на линию подбора материалов, абстрактно-эстетический подбор*, из которого в будущем должны формироваться художественные предметы. Таковые вещи могут быть только художественные и могут быть отнесены к разного рода стилям в области архитектурного движения, но отнюдь не могут относиться к технике (инженерии).

При условии индустриализма живопись выпадает, как выпадает и архитектура; в этом случае по недоразумению остаются художества живописи и скульптуры как элемент перерождающейся формы в прикладной элемент. Поскольку футуризм терпит гонение, постольку искусство провинции и живописи начинает выявляться. Это указывает, что провинциализм в городском обществе не изжит, а с другой стороны, выдвигается идейная живопись агита в художественной форме — искусство политическое, рекламное, в котором выявляется идея рабочего или религиозного учения нового быта. Выдвигая идейную сторону учения, как всегда водится, выступает потребность изображения лика вождей, учителей, мучеников и проч. Сотворяются картины по образу и подобию своему, чтобы массы сами себя могли бы узнать. Искусство, основанное на силах динамического силовращения города, отвергается, ибо в нем нет лика. Таким образом, я вижу, что искусство разделяется на три лагеря: искусство провинции — живописное, искусство города — неживописное и искусство прикладное, агитационное, идейное. Само собой разумеется, что и живописцы сами разделяются тоже на три категории и противопоставляют свое познание, свой темперамент, свою силу друг другу. Провинциальная живописная культура атакует металлическую культуру города и обвиняет ее <в том>, что она непонятна массам, тогда как соха понятна всякому

крестьянину и малому ребенку, электрический же плуг непонятен целой деревне, это небывалое чудовище. Конечно, деревенской массе понятнее изображение крестьянина в поле, нежели лаборант в лаборатории или рабочий с тиглем. Поэтому живописцу и говорят, что нужно создавать такие вещи, которые были бы понятны массе; крестьянин сказал бы: нужно создавать такой плуг, который всякому понятен. Футурист отвечает, что футуристическая вещь доступна пониманию масс, только надо ее изучить, т.е. перейти из одного плана в другой. Рабочий говорит, что мой электрический многолемешный плуг понятен тоже и всякий может им управлять, даже ребенок, но только нужно его изучить, перейти в новый план строения того же плуга, чтобы увидеть его новую реальность, и тогда плуг электрический будет приведен в объективное восприятие.

1923 г.[19]

ЧАСТЬ II
СУПРЕМАТИЗМ

Под Супрематизмом я понимаю суприматию чистого ощущения в изобразительном искусстве.

С точки зрения супрематиста, явления предметной природы как таковые не имеют значения; существенным является лишь чувство как таковое, совершенно независимо от окружения, в котором оно было вызвано.

Так называемая "концентрация" ощущения в сознании означает, по существу, конкретизацию отражения о щ у щ е н и я через реальное представление. Подобное реальное представление в искусстве супрематизма не представляет ценности... И не только в искусстве супрематизма, но и в Искусстве вообще, ибо постоянная, фактическая ценность произведения Искусства (к какой бы "школе" оно ни принадлежало) заключается только в выражении ощущения.

Академический натурализм, натурализм импрессионистов, сезаннизм, кубизм и т.д. — все они в какой-то степени не что иное, как диалектические методы, которые сами по себе никоим образом не определяют собственной ценности произведения Искусства.

Предметное изображение само по себе (предметное как цель изображения) есть нечто, что ничего общего с Искусством не имеет, однако использование предметного в произведении Искусства не исключает высокой художественной ценности такового. Поэтому для супрематиста всегда является заданным то средство выражения, которое по возможности наиболее полно выражает ощущение как таковое и игнорирует привычность предметности. Предметное само по себе для него не имеет значения; представления сознания — не имеют ценности.

Ощущение есть самое главное... И таким образом Искусство приходит к беспредметному изображению — к Супрематизму.

***

Итак, из данной краткой справки <видно, что> Искусство вышло к полной беспредметности, <и> этот выход я назвал первенствующим, т.е. супрематическим. Искусство вышло к пустыне, в которой нет ничего, кроме ощущения пустыни. Художник освободился от всех идей — образов и представлений и проистекающих от них предметов, и всей структуры диалектической жизни.

Такова философия Супрематизма, выводящая Искусство к самому себе, т.е. Искусству как таковому, не рассматривающему мир, но ощущающему, не к осознанию и осязанию мира, но к чувствованию и ощущению.

Философия Супрематизма дерзает думать о том, что Искусство, бывшее до сих пор на услугах оформления религиозных идей и государственных, сможет выстроить мир Искусства как мир ощущений и оформить свое производство в тех отношениях, которые будут проистекать из его мироощущения.

Таким образом, на беспредметной пустыне Искусства воздвигнется новый мир ощущений, мир Искусства, выражающий все свои ощущения формой Искусства[1].

Двигаясь в общем течении Искусства, освобождающегося от предметности как мироосознания, в тысячу девятьсот 13 году я пришел к форме квадрата, которая была встречена критикой как ощущение полной пустыни. Критика вместе с обществом воскликнула: "Все, что мы любили, все исчезло. Перед нами черный квадрат в белом обрамлении"[2]. Общество пыталось найти слова заклятия совместно с критикой, чтобы ими уничтожить пустыню и вызвать на квадрате вновь образы тех явлений, которые восстанавливают мир, полный любви предметных и духовных отношений[3].

И действительно, этот момент восхождения Искусства все выше и выше в гору становится с каждым шагом жутким и в то же время легким, все дальше и дальше уходили предметы, все глубже и глубже в синеве далей скрывались очертания жизни, а путь Искусства все шел выше и выше и кончился только там, откуда уже исчезли все контуры вещей, все то, что любили и чем жили, не стало образов, не стало представлений и взамен разверзлась пустыня, в которой затерялось сознание, подсознание и представление о пространстве. Пустыня была насыщена пронизывающими волнами беспредметных ощущений.

Жутко и мне было расстаться с миром образным, волей и представлением, в котором жил и который воспроизводил и принимал за действительность бытия. Но чувство легкости тянуло меня и довело до полной пустыни, которая стала без-образной, но только ощущением, и это стало содержанием моим.

Но пустыня потому только казалась пустыней и обществу, и критике[4], что привыкли узнавать молоко только в бутылке, и когда Искусство показало ощущения как таковые, обнаженные, то их не узнали. Но не голый квадрат в белом обрамлении был выставлен мною, но только ощущение пустыни, и это уже было содержанием. Искусство ушло вверх, на вершину горы, для того чтобы с него постепенно спали предметы как лживые понятия воли и представления с образа. Исчезли формы, которые видим, <и в которых> заключены <образы> тех

или других ощущений; другими словами сказать, принимали бутылку с молоком за образ молочный. Таким образом, Искусство с собой унесло только чувство ощущений в чистом их первобытном супрематическом начале[5].

И может быть, в том виде Искусства, который я называю супрематическим, Искусство пришло вновь к своей первобытной стадии чистого ощущения, которые впоследствии превратились в скорлупу раковины, за которой не видно самого существа.

Раковина на ощущениях выросла и скрыла в себе существо, которого ни осознание, ни представление представить не могут. Отсюда мне кажется, что Рафаэль, Рубенс, Рембрандт, Тициан и другие есть только та прекрасная раковина, то тело, за которым не видна сущность ощущений Искусства обществу. И когда бы эти ощущения вынуть из рам тела, то общество бы не узнало его. Поэтому общество принимает изображение за образ скрытой сущности в нем, которая ничего похожего с изображением не имеет. И лик скрытой сущности ощущений может быть совершенно противоречивым изображению, если, конечно, он совершенно без-ликий, без-óбразный, беспредметный.

Вот почему показался супрематический квадрат в свое время голым, ибо спáла раковина, спал образ, расписанный в разноцветный перламутровый перелив живописи. Вот почему общество даже сейчас еще убеждено в том, что Искусство идет к гибели, ибо потеряло образ, тот, который любили и чем жили, потеряло связь с самой жизнью и стало отвлеченным явлением. Его уже не интересует больше ни Религия, ни Государство, ни социально-бытовая сторона жизни, не интересует то, что творит Искусство, как думает общество. Искусство отошло от источника своего и потому должно погибнуть.

Но это не так. Искусство беспредметно-супрематическое полно ощущений, и чувства остались те же в художнике, которые были <у него и> в жизни предметно-образной, идейной. Вопрос только стоит в том, что беспредметность Искусства есть искусство чистых ощущений, это есть молоко без бутылки, живущее само по себе, в своем виде, имеющее свою жизнь, и <оно> не зависит от формы бутылки, которая вовсе не выражает его сути и вкусовых ощущений.

Так же как ощущение динамическое не выражается формой человека. <Ведь> если бы человек выражал всю силу динамического ощущения, тогда бы не пришлось строить машину; если бы он мог выразить собою ощущение скорости, не пришлось <бы> строить поезд.

Поэтому он выражает существующее в нем ощущение формами другими, нежели он сам, и если появился аэроплан, то он появился не потому, что со-

циальные условия, экономические, целесообразные, были этому причиною, но только потому, что в нем жило ощущение скорости, движение, которое искало себе в нем выхода и в конце концов сложилось в форму аэроплана.

Дело другое, когда эту форму приспособили к торговым экономическим делам, и получилась та же картина, что и с живописным ощущением — за ликом “Ивана Петровича”, или “Государственного вождя”, или “торговца бубликами” не видна сущность и причина происхождения вида, потому что “лик Ивана Петровича” стал той скорлупой с перламутровым<и> отливами, за которой не видна суть Искусства.

И стало Искусство как бы специальным методом и техникой изображения лика “Ивана Петровича”. Так стали и аэропланы целесообразными предметами.

На самом деле никакой цели ни в том, ни <в> другом нет, ибо то или другое явление возникает от того или другого бывания[6] ощущения. Аэроплан — нечто среднее между возом и паровозом, как Демон между Богом и Дьяволом. Так же как Демон не предназначался для искушения молодых монашек, как предназначил его Лермонтов, так же и аэроплан не предназначен возить письма или шоколад с места на место. Аэроплан есть ощущение, но не целесообразная вещица почтовая. Произведение есть ощущение, но не полотно, в которое можно заворачивать картошку[7].

Итак, те или другие ощущения должны найти свой выход и быть выражены человеком лишь потому, что сила вошедшего ощущения есть больше, нежели способен выдержать человек, поэтому только и являются те построения, которые мы видим во всей жизни ощущений. Если бы человеческий организм не смог бы дать выход своим ощущениям, <то он бы> погиб, ибо ощущение размотало бы всю его нервную систему.

Не является ли это причиною всех разнообразных видов жизни и в то же время изображением новых форм, новых методов для сотворения систем тех или других ощущений ?

Супрематизм есть та новая беспредметная система отношений элементов, через которую выражаются ощущения. Супрематический квадрат представляет собою первый элемент, из которого построился Супрематический метод[8].

Без них, т.е. без ликов и вещей, говорит общество, Искусство обрекло себя на полное небытие.

Дальше оно говорит, что религия и экономические условия родят эстетику и Искусство.

Но это не так. Искусство беспредметное полно теми же ощущениями и теми <же> чувствами, которые были в нем раньше в жизни предметной, образной, идейной, что было оформлено в силу потребности идей, что рассказаны были все ощущения и представления формами, которые создавались другими причинами и для других назначений. Так, например, если живописец хотел передать мистическое ощущение или динамическое, то он выражал их через форму человека или машины.

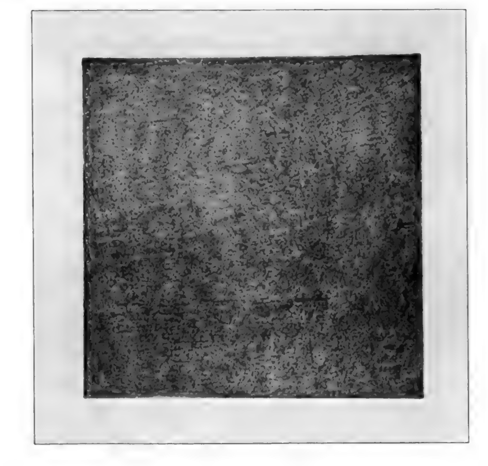
Другими словами сказать, <живописец> рассказывал свое ощущение, показывая то те или другие предметы, совершенно не предназначенные для этого. Поэтому мне кажется, что Искусство сейчас в беспредметном пути находит свой язык, свою форму выражения, вытекающую из того или иного ощущения[9].

Супрематический квадрат явился тем первым элементом, из которого построилась в супрематизме новая форма выражения ощущений вообще. И сам квадрат на белом есть форма, вытекающая из ощущения пустыни небытия[10].

Итак, те или другие ощущения должны найти свой выход и быть выражены в форме, согласно своему ритму. Таковая форма и будет тем знаком, в котором протекает ощущение. Та или другая форма будет способствующей контакту ощущения, реализующегося через чувство[11].

Квадрат в белом обрамлении уже был первой формой беспредметного ощущения. Белые поля — это не поля, обрамляющие черный квадрат, но только ощущение пустыни, ощущение небытия, в котором вид квадратообразной формы является первым беспредметным элементом ощущения. Это не конец Искусства, как полагают еще до сих пор, а начало действительной сущности. Эту сущность не узнаёт общество, как не узнаёт артиста в театре в роли того или иного лика, ибо лик другой покрывает действительный лик артиста.

Но, может быть, этот пример указывает и на другую сторону, — что потому артист облекается в лик иной, в роль, ибо у Искусства нет лика. И действительно, каждый артист в роли своей ощущает не лик, но только ощущение представляемого лика.



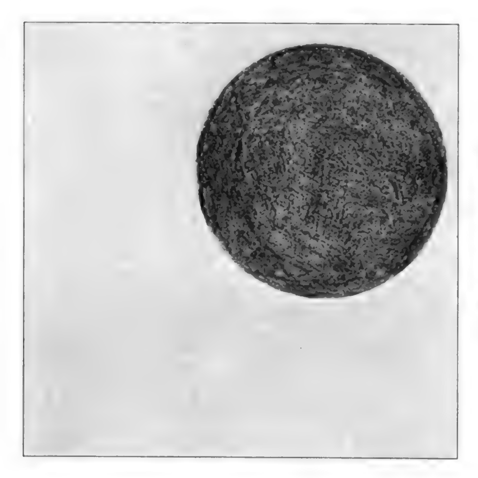
67. Основной супрематический элемент. Квадрат. 1913

Супрематизм — это тот конец и начало, когда ощущения становятся обнаженными, когда Искусство становится как таковое, без лика. Квадрат Супрематический — такой же элемент, как черточка первобытного человека, которая в своем повторении выражала впоследствии ощущения не орнамента, но только ритма.

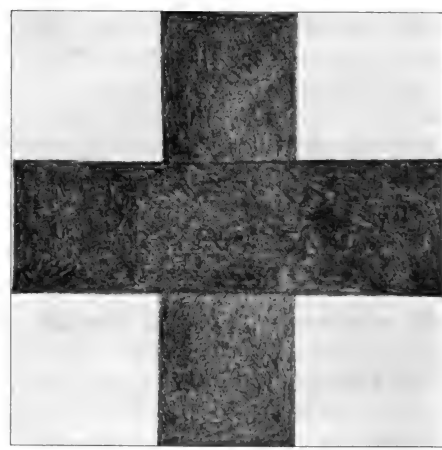
Супрематический квадрат в своих изменениях создает новые виды элементов и отношений между ними в зависимости от тех или других ощущений. Супрематизм пытается уяснить себе безликость мира и беспредметность Искусства. А это равно выйти из круга усилий осознания мира, его представлений и осязания.

Квадрат Супрематический в мире Искусства как элемент чистого Искусства ощущений не был чем-то новым по своему ощущению. Античная колонна, освобожденная от обслуживания жизни, получила свою действительную сущность, она стала только ощущением Искусства, она стала Искусством как таковым, беспредметным.

Жизнь как социальное взаимоотношение, как бездомный бродяга, заходит в любую форму Искусства и делает его жилым помещением. Убежденная вдобавок, что явилась причиною возникновения той или другой формы Искусства. Переночевав, она бросает этот ночлежный дом, как ненужную вещь, но оказывается, что после того, когда жизнь освободила Искусство, оно стало еще ценнее, оно хранится в музеях уже не как целесообразная вещь, а как беспредметное Искусство как таковое, ибо оно никогда и не вытекало из целесообразной жизни.



68. Основной супрематический элемент. Первый за квадратом, из которого возникают супрематические формы. 1913



69. Третий основной супрематический элемент. 1913

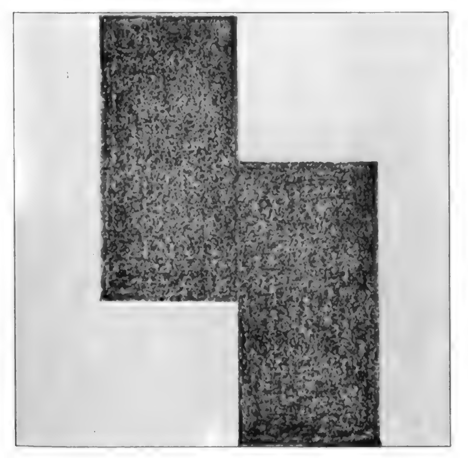
Разница между беспредметным искусством и прошлым будет только та, что беспредметность последнего стала после того, когда проходящая жизнь ушла в более выгодные поиски экономических условий, а квадрат Супрематиз<ма> в частности и беспредметность Искусства вообще появились впереди идущей жизни.

Стоит беспредметное Искусство без окон и дверей, как духовное ощущение, не ищущее себе ни блага, ни целесообразных вещей, ни торговых выгод идей, — ни блага, ни "обетованных земель".

Искусство Моисея есть путь, цель которого довести до "обетованной земли". Поэтому он до сих пор строит целесообразные предметы и железные пути, ибо пешком устало идти выведенное человечество из "Египта". Но человечество устало уже ездить и поездом, сейчас начинает учиться летать и высоко уже поднимается, а "обетованной земли" не видно.

Только поэтому Моисей никогда не интересовался Искусством и не интересуется сейчас, ибо прежде всего он хочет найти "обетованную землю".

Поэтому только он изгоняет абстрактные явления и утверждает конкретные. Поэтому его жизнь не в беспредметном духе, как только в математических вычислениях выгоды. Отсюда Христос не пришел утверждать целесообразные законы Моисеевы, как только аннулировать их, ибо сказал: "Царство небесное внутри нас". Этим самым сказал, что нет никаких путей к обетованным землям, нет потому и целесообразной железной дороги, никто даже не может указать, что оно



70. Движение супрематического квадрата. Новый двухплоскостной супрематический элемент, пассивно образованный. 1913



71. Удлиненный супрематический квадрат. 1913

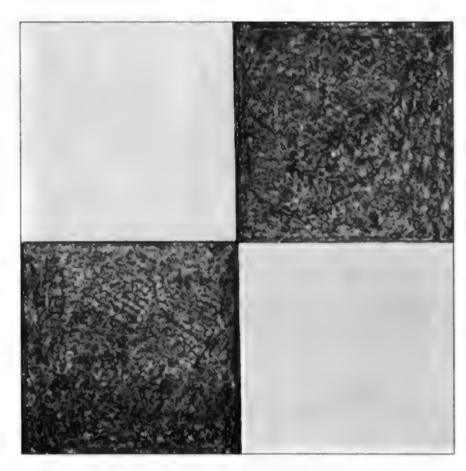
там или в другом месте, следовательно, провести дорогу к нему никто не может. Прошли уже тысячелетия в путешествии человека, а “обетованной земли” нет.

Несмотря на весь уже исторический опыт отыскать истинную дорогу к обетованной земле и попыткам сделать целесообразный предмет, общество все же еще пытается его найти, все сильнее и сильнее напрягает мускулы, заносит клинок и стремится пробить все препятствия, но клинок только скользнул в воздухе, ибо в пространстве были не препятствия, но только галлюцинации представления.

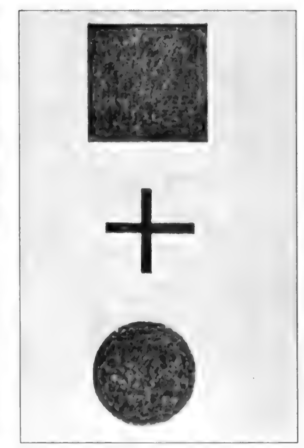
Исторический опыт нам указывает, что только Искусство смогло сделать явления, которые остаются абсолютными, постоянными. Все исчезло, только памятники остаются жить века.

Отсюда в Супрематизме возникает мысль пересмотра жизни с точки ощущения Искусства, <мысль> противопоставить Искусство — предметной жизни, утилитарности, <а> целесообразности — бесцельность. Вот в этот момент и начинается сильнейшая атака моисеизма на беспредметное искусство, <моисеизма>, требующего немедленного открытия отверстия в супревидные архитектонические ощущения, ибо он требует отдыха после труда над целесообразными предметами. Требует снять с себя мерку и устроить ему берлогу, кооператив-харчевню. Приготовить больше бензина, нефти для дальнейшего пути.

Но аппетиты саранчи другие, нежели пчелы́, размеры Искусства другие, нежели моисеизма, экономические законы его не могут быть законами Искусст-



72. Супрематическая композиция из квадратов. 1913



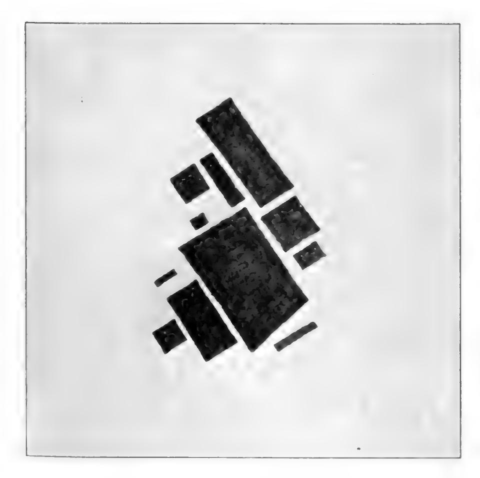
73. Контрастирующие супрематические элементы. 1913

ва, ибо ощущения не знают экономии. Религиозные античные храмы не потому прекрасны, что были берлогой той или другой формы жизни, а потому, что их формы сложились из ощущения пластических отношений. Поэтому только они жизненны и сейчас, и потому нежизненны формы той социальной жизни, которая окружала их.

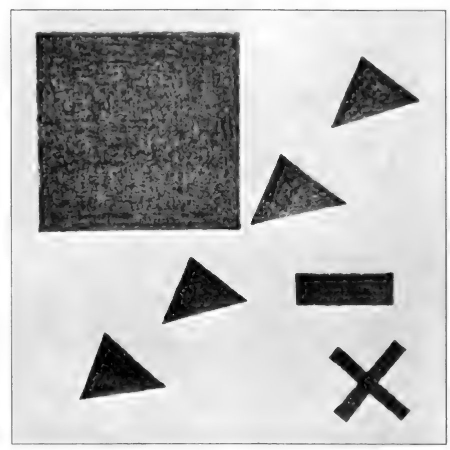
До сих пор жизнь развивалась с двух точек зрения на благо: первая — материальная, харчевая-экономическая, вторая — религиозная; должна была быть и третья — точка зрения Искусства, но последняя первыми двумя точками рассматривалась как прикладное явление, формы которого вытекают из первых двух. Жизнь экономическая с точки зрения Искусства не рассматривалась, ибо Искусство еще не было тем солнцем, в теплоте которого распустилась бы харчевая жизнь.

На самом же деле Искусство играет огромную роль в строительстве жизни и оставляет исключительно прекрасные формы на целые тысячелетия. Оно имеет ту способность, технику, которой не могут достигнуть <люди> в чисто материальной дороге искания благой земли. Разве неудивительно, щетинной кистью и резцом <художник> создает великие вещи, создает то, чего не могут создать технические изощрения утилитарной механики.

Люди наиутилитарнейшего воззрения все же видят в Искусстве апофеоз дня, — правда, что в этом апофеозе стоит “Иван Петрович”, лик олицетворения жизни, но все же, при помощи Искусства, лик этот стал апофеозом. Таким обра-



74. Объединение супрематических элементов. 1913



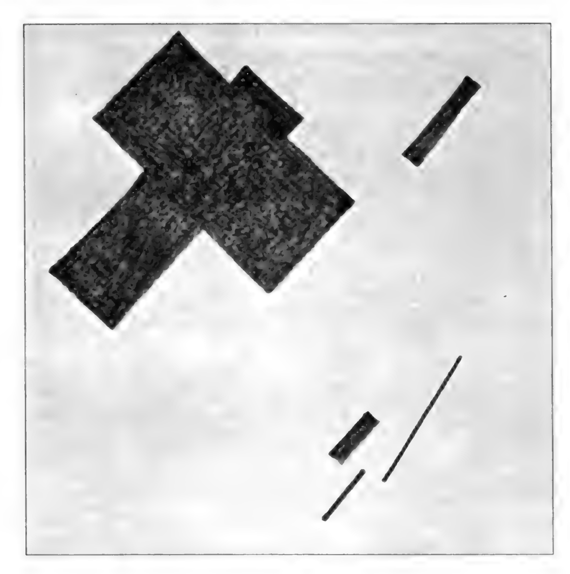
75. Супрематическая композиция с использованием форм треугольников. 1913

зом, чистое Искусство еще закрыто ликом-маской жизни, и потому не видно той формы жизни, которая могла быть развернута с точки зрения Искусства.

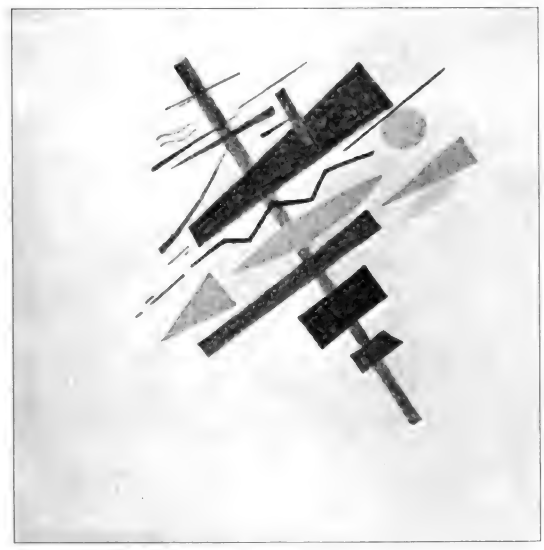
Казалось бы, что весь механический утилитарный мир должен бы иметь единственную цель — это освободить человеку время для его основной жизни — делания Искусства “как такового”, ограничить ощущение голода в пользу ощущения Искусства.

Развивающаяся людьми тенденция конструирования целе-полезных и <целе>сообразных вещей, стремящаяся побороть ощущения Искусства, должна обратить внимание <на то>, что, собственно говоря, вещей в чистом утилитарном виде нет, больше чем девяносто пять процентов вещи вытекают из ощущения пластического.

Удобных и целесообразных вещей не надо искать, ибо исторический уже опыт доказал, что никогда не могли сделать люди таковой вещи: все то, что собрано сейчас в музеях, докажет, что ни одна вещь не удобна и не достигает цели. Иначе бы она <не> стояла в музеях, так что если она казалась раньше удобною, то это только казалось, и это доказано сейчас <тем>, что собранные вещи неудобны в обиходе жизни, и наши современные “целесообразные вещи” толь-



76. Композиция супрематических элементов (ощущение полетов). 1914-1915



77. Комбинированная супрематическая композиция (ощущение металлического звука — динамика). (Бледный — металлическая окраска.) 1914

ко кажутся нам таковыми, завтрашний день это докажет, что они не могли быть удобны. Все же то, что сделано Искусством — прекрасно, и подтверждается это всем будущим; следовательно, есть у нас только Искусство.

Может быть, за свой личный страх Супрематизм ушел из предметной жизни, чтобы дойти до вершины оголенного Искусства и <с> его чистой вершины посмотреть на жизнь и преломить ее в пластическом ощущении Искусства. И действительно, не все так прочно и не все явления незыблемо подлинно в ней установлены, чтобы нельзя было установить Искусство в чистом его ощущении.

Я обнаружил большую борьбу между собою ощущений — боролись ощущение Бога с ощущением Дьявола, ощущение голода с ощущением прекрасного и т.д. Но, анализируя дальше, я узнал, что боролись образы и представления как рефлексы ощущений, вызывающих в и д е н и я и понятия о различиях и преимуществах ощущений.

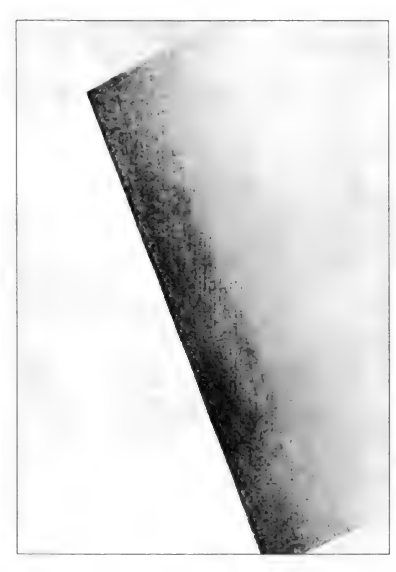
Таким образом, ощущение Бога стремилось победить ощущение Дьявола и победить в то же время тело, т.е. всю материальную заботу, убеждая людей “не собирать себе злата на земли”. Уничтожение, следовательно, всех богатств, уничтожение даже Искусства, которое только было употребляемо впоследствии



78. Супрематическая композиция (ощущение течения. Телеграфия). 1915



79. Супрематическая композиция. Белое в белом (ощущение белого безмолвия). 1916



80. Супрематический элемент безмолвия. 1917

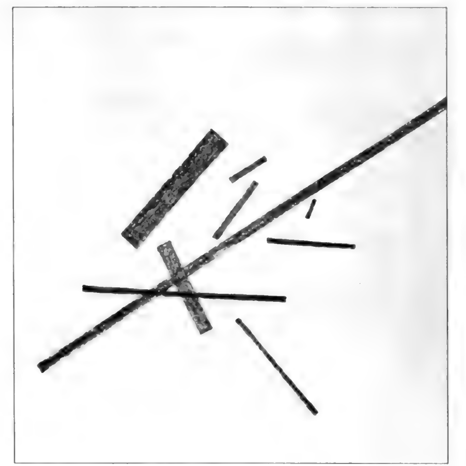
как приманка для людей, которые в сути своей богаты были ощущением великолепия в Искусстве.

В силу ощущения Бога возникла религия “как производство” и вся промышленная религиозная утварь и т.д.

В силу же ощущения голода возводились фабрики, заводы, пекарни и все экономические харчевые вещи. Воспевается тело. Это ощущение тоже призывает Искусство приложить себя к формам утилитарных предметов, все для той же приманки людей, ибо чисто утилитарные вещи людьми не принимаются, для этого их делают из двух ощущений — “прекрасного-утилитарного” (“приятного с полезным”, как говорит общество). Даже еда — и та подается в посуде художественной, как будто в другой посуде несъедобна.

Мы видим еще в жизни интересное явление, что материалист-атеист становится на религиозную сторону, и обратно. Последнее означает переход его из одного ощущения в другое или исчезновение в нем одного из ощущений. Причину этого действия я отношу <к> воздействию рефлексов ощущений, приводящего в движение “сознание”.

Отсюда наша жизнь есть та радиостанция, в которую попадают волны разных ощущений и реализуются в тот или другой вид вещей. Включение и выключение этих волн опять-таки зависит от того ощущения, в чьих руках находится радиостанция.



81. Супрематическая композиция (ощущение магнетического притяжения). 1914



82. Супрематическая композиция (магнетическое притяжение). 1914

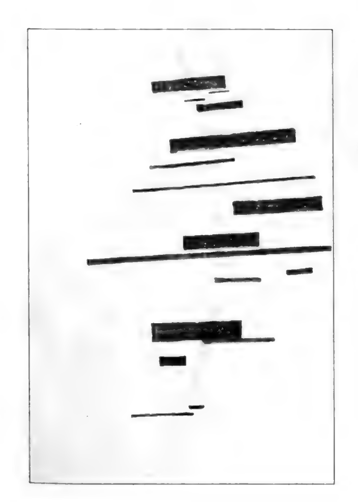
Небезынтересно и то положение, что те или другие ощущения протискиваются под видом Искусства. Атеисты сохраняют икону в музеях только потому, что она приняла вид ощущения Искусства.

Из этого видно, что Искусство занимает наиглавнейшую роль в жизни, но тем не менее не занимает основной исходной точки, с которой возможно было посмотреть на хлеб другими глазами.

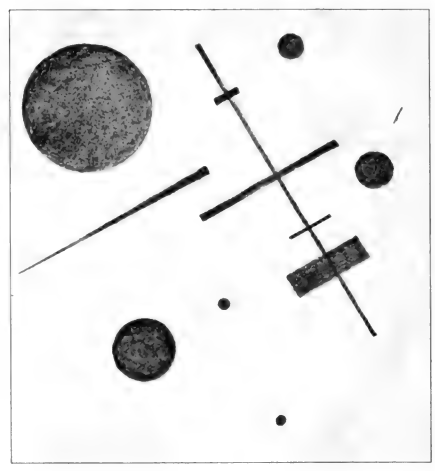
Мы не можем сказать, что жизнь существует только в том или другом ощущении, или <что> то или другое ощущение есть главная база всех остальных, или <что> все остальное есть дурман и обман. Жизнь — это театр образов ощущений, в одном случае, и в другом — чистые ощущения, беспредметные, внеобразные, внеидейные.

Разве все люди не артисты, стремящиеся представить в образах те или другие ощущения? Разве Патриарх духовный не артист в облачении при выражении религиозного ощущения? Генерал, армеец, бухгалтер, конторщик, молотобоец — разве это не роли в тех или других пьесах, которые они разыгрывают и входят в экстаз, как будто существуют в действительности в мире таковые пьесы?

В этом вечном театре жизни мы никогда еще не видим и истиннного лика человека, ибо кого ни спроси, кто он, он скажет: “Я артист того или иного театра ощущений, я торговец, бухгалтер, офицер”, и такая точность даже прописана в паспорте и точно выписано имя и отчество и фамилия человека, дол-



83. Супрематическая композиция (ощущение движения и вновь остановки). 1916



84. Супрематическая композиция (комбинированное ощущение: круг и квадрат). 1913



85. Супрематическая композиция (ощущение Вселенной). 1916

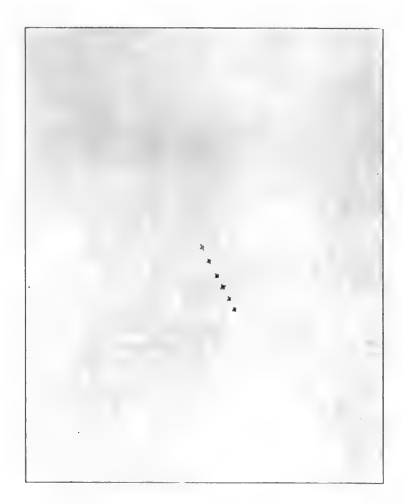
женствующая убедить кого следует, что действительно этот человек не Иван, а Казимир.

Мы сами для себя тайна, скрывающая человеческий образ. Супрематическая философия скептически относится и к этой тайне, ибо сомневается, есть ли в действительности образ или лик человеческий, который тайне нужно было бы сокрыть.

Ни одно произведение, изображающее лик, не изображает человека, оно изображает только маску, через которую протекает то или другое без-óбразное ощущение, и то, что мы называем человеком, завтра будет зверем, а послезавтра — ангелом — это будет зависеть от того или другого бытия ощущения.

Художники, пожалуй, и держатся человеческого лица, ибо видят в нем наилучшую маску, через которую мо<гут> выражать те или иные ощущения.

Новое Искусство, как и Супрематизм, выключило лицо человека, как выключили предметно-изобразительное <из> азбук<и> китайцы, установив другой знак передачи тех или других ощущений. Так как ощущают в последнем исключительно чистое ощущение. Таким образом, знак, выражающий то или другое ощущение, не является образом ощущения. Кнопка, пропускающая ток, не есть образ тока. Картина не является действительным изображением <лика>, ибо такого лика нет.



86. Супрематическая композиция (ощущение мирового пространства). 1916



87. Супрематическая композиция (ощущение мистической "волны" из Вселенной). 1917

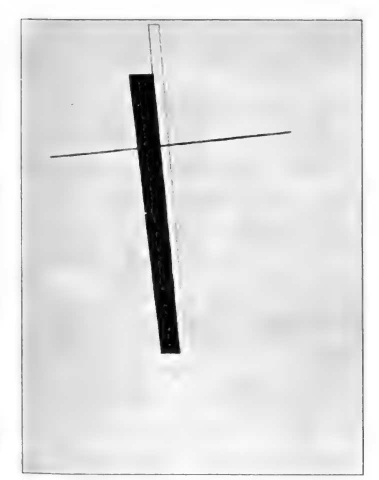
Отсюда философия Супрематизма не рассматривает мир, не осязает его, не видит, но только ощущает.

***

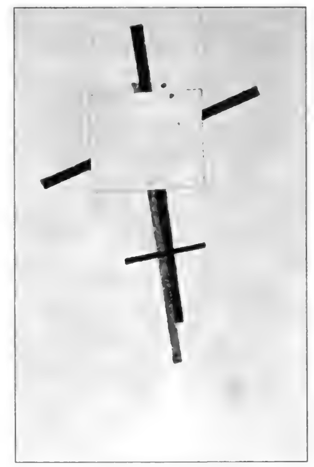
Итак, на границе 19–20 века Искусство пришло к самому себе — к чистому выражению ощущения, сбросив с себя навязанные ему другие ощущения религиозных и социальных идей. Ставит себя <оно> наравне с другими ощущениями[12]. Поэтому каждая форма его имеет своим источником только последний базис. И с этого базиса может быть рассматриваема вся жизнь.

Построенный храм не иначе построен, но только так; каждая в нем вещь не вещь, как она понимается в ощущении утилитарно-религиозном, но только композиция пластического ощущения, несмотря на то, что состоит из двух ощущений, Бога и Искусства, т.е. из приходящей идеи и постоянного ощущения неизменного. Таковой храм только <и> вечен по своей форме, потому что в нем существует композиция неизменного ощущения Искусства. Он является памятником Искусства, но не религиозной формы, ибо мы даже ее и не знаем.

Не были бы и вещи "утилитарные" сохранены в музеях, если бы не коснулась их рука художника, проведшего между <ними> и человеком ощущение Искусства. Это же доказывает, что их ощущение утилитарности случайно, <она> никогда не была значительной[13].



88. Супрематическая композиция (ощущение мистической воли: неприятие). 1915

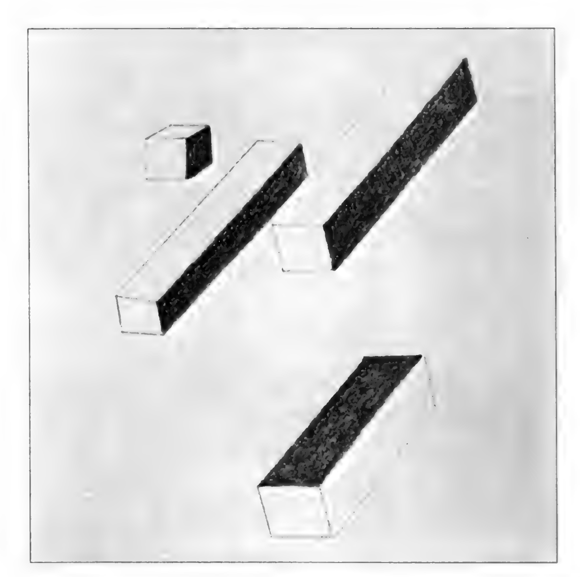


89. Супрематическая композиция (ощущение беспредметности). 1919

Вещи, созданные помимо ощущения Искусства, не несут в себе абсолютного, неизменного элемента. Таковые вещи не сохраняют в музеях, а предают их времени, а если <они> и сохраняются, то сохраняются как факт человеческого недомысла. Таковая вещь являет собою предмет, т.е. неустойчивость, временность, в то время как вещи художественные являются беспредметными, т.н. устойчивыми, неизменными. Обществу же кажется, что художник делает ненужные вещи[14], оказывается, что его ненужная вещь существует века, а нужная — один день.

Отсюда вытекает мысль, что если общество ставит своей целью достигнуть такой композиции жизни человеческой, чтобы наступил "мир и благоволение", тогда нужно эту композицию построить так, чтобы она не могла измениться, ибо если изменит свое положение хотя бы один элемент, то его изменение повлечет нарушение установленной композиции.

Мы видим, что ощущение Искусства художниками устанавливает композицию элементов в такое отношение, которое становится неизменным. Следовательно, Мир они могут построить неизменный. Музеи, в которых собраны уже "ненужные" вещи, могут подтвердить это — ненужное оказалось важнее нужных вещей.



90. Супрематические элементы в пространстве. 1915 (дополнение развития, достигнутого к январю 1923)

Общество этого не замечает, <не замечает>, что за вещами нужными просматривает вещи подлинные; также оно по той же причине не может построить Мир между собой, — немирные вещи закрывают Мир, неценное затемняет ценное.

Таким образом, вещи художественные, находящиеся в жизни, малоценны, очевидно, потому, что они несут на себе много ненужного, житейского, бытового. Но когда они освобождаются от ненужного, т.е. постороннего, тогда приобретают великую ценность и сохраняются в особых помещениях, называемых музеями. Последнее доказывает, что навязанный Искусству утилитаризм только обесценивает его.

Можно ли теперь оценивать Искусство с точки зрения ощущения голода, т.е. утилитарной его конструктивности, и "нужную жизнь" брать за измерение "ненужного", т.е. Искусства? Мне кажется, нельзя. Отсюда получается нелепейший результат и оценка последнего. Голод есть только одно из ощущений и <не> может быть измеряем с точки зрения других ощущений.

***

Ощущение, требующие сесть, лежать, стоять, есть прежде всего ощущение пластическое, вызывающее соответствующие пластические формы, поэтому <и> стул, и кровать, <и> стол не есть утилитарные явления, но только пластические, иначе художник их не может ощущать. Так что если говорить о том, что все предметы по своей форме вытекают из ощущения голода (утилитарности), то это неверно; нужно проанализировать их внимательно, чтобы убедиться в этом.

Мы, вообще говоря, не знаем утилитарных предметов, ибо если бы их знали, то, очевидно, давно их построили <бы>, и очевидно, что их узнать нам не придется; может быть, мы их ощущаем только, а так как ощущение и не-образное, и бес-предметное, то увидеть в нем предмета нельзя, поэтому попытка представления преодолеть ощущение "знанием" дает сумму ненужных утилитарных предметов.

Наряду с этим пластические произведения художников им известны, и только потому они их и могут делать. Сделанное ими произведение остается для нас навсегда произведением, удовлетворяющим наше ощущение красоты. Художник, следовательно, есть хороший проводник ощущения.

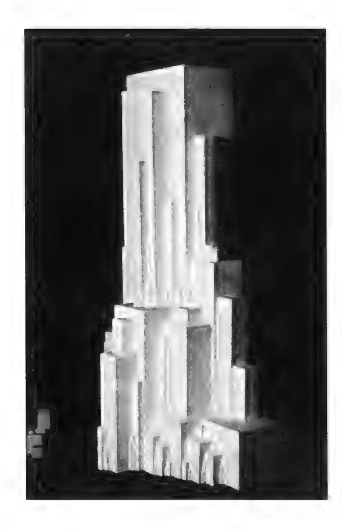
Всякая вещь, вытекающая из социальных условий, — временна, а произведения, <исходящие> из ощущения Искусства, — безвременны. Если же в произведение включаются социальные элементы, приявшие пластическое ощу-

щение, то в недалеком будущем при малейшем изменении с<оциальных> условий они теряют свою силу, выбывают из строя, — остаются только одни пластические ощущения, которые неизменны во всех изменениях жизни социальной.

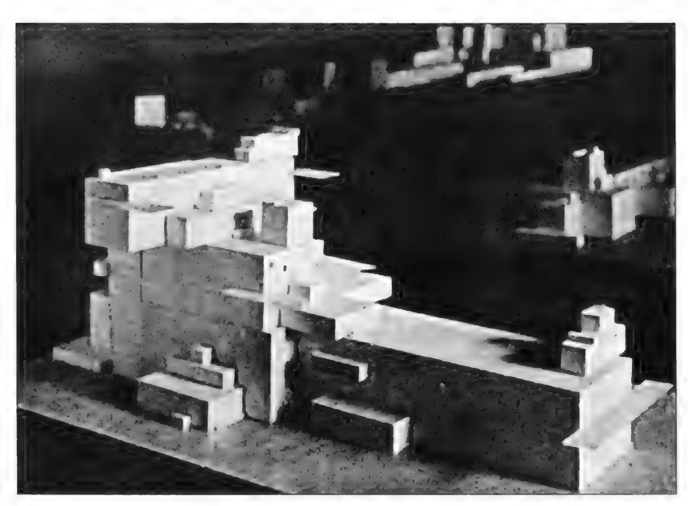
***

Современное Новое Искусство ощущения живописного указало форму новой архитектуре; новый элемент, который был назван Супрематическим, стал элементом архитектурным. Этот элемент никоим образом не вытек из той или другой социальной структуры жизни. Этот феномен Нового Искусства даже не узнаваем ни буржуазной структурой жизни, ни социалистической, большевистской; первые считают, что Новое Искусство есть большевистское, а вторые — что оно буржуазное (см. газету от 2-го апреля 1927 — статья “Kathedrall sozialistische” <“Ленинградскую> правду” за 1926 год, май м<есяц>)[15].

Социальные условия проистекают от ощущения голода, <они> могут дать только соответствующие вещи, они не ищут пластических норм, но чисто материальных. Искусства же они создать не могут, как муравьи не могут производить мед. Поэтому существуют художники, которые, собственно говоря, и творят ценности государства.



91. Супрематический архитектон



92. Супрематический архитектон

Новое Искусство есть яркое доказательство того, что оно есть результат пластического ощущения, в нем нет никаких признаков социального строя, поэтому социалистам и кажется оно ненужным, ибо не видят в нем социальной структуры, не видят в нем ни образов политических, <ни> агитационных моментов, хотя последнее не исключает возможности, что художник может быть и социалистом, анархистом и т.д.[16].

***

В настоящее время Искусство вышло, как я говорил, к самому себе для постройки своего мира, вытекающего из пластического ощущения Искусства. Это устремление привело к тому, что в нем исчезли предметы, исчезли образы окружающих нас явлений и социальных условий.

Таким образом, оно потеряло способность или функцию отображать жизнь; за это каждый из таковых художников жестоко платится от хозяев жизни, которые не могут его никоим образом эксплуатировать для своей выгоды.

Но таковые явления в истории Искусства не являются чем-то новым. Искусство всегда строило свой мир, и в том, что в его мире находили себе квартиру другие идеи, оно невиновно, дупло в дереве вовсе не предназначалось для птичьего гнезда, также созданный храм вовсе не предназначался для жилища религиозной идеи, ибо это прежде всего храм Искусства, который и остается до сих пор <храмом>, как и дупло остается дуплом прежде всего, но не гнездом.

Так и сейчас мы стоим перед новым фактом, когда Новое Искусство начинает строить свой пластический мир ощущений — переводит из проекта, начертанного на холсте, к постройке этих отношений в пространстве[17].

Die gegenstandslose Welt (Bauhausbücher, 11). Münich, 1927.

Супрематическая архитектура

Художники пробили бреши в предметно-связанном искусстве и продвинулись к беспредметной сущности живописи; так, они очистили от оболочек новые элементы, с которых сегодня начинается проблема грядущего архитектурного искусства. Эти художники находят своих единомышленников в поколении молодых архитекторов, и тут перед ними встает вопрос формы зданий: свободной от цели абсолютной архитектоники и целе-повязанностью архитектуры как физического выражения цели. Архитекторы и художники должны чувствовать возрождение классического духа, который был утрачен из-за усилий усовершенствовать социальную структуру хозяйственной жизни.

Вследствие распада предметного подражательного искусства (натурализма) снова возродился к жизни классический дух (новый классицизм). Это возрождение изначально не связано с изменениями социальных и хозяйственных отношений, так как всякие социальные и хозяйственные отношения насилуют искусство. Идет ли речь о портрете социалиста или императора, или о том, возводить ли замок купцу или маленький дом рабочему, — искусство не исходит из таких сиюминутных задач. И для ценности искусства не имеет значения, изображает ли художник князя или рабочего.

К моему сожалению, большинство молодых художников принимают преобразование политических идей и групп и улучшение социальной обстановки за дух возрождения самого искусства, и вместо того, чтобы посвятить себя построению “мира прекрасного”, они снова стали людьми из свиты власть имущих. Они забывают, что нет “идеи”, которая была бы равна “идее искусства”, что всякое занятие искусством давно стало интернациональным и приобрело неприкосновенную ценность, кото-


WASMUTHS MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST

VERLAG ERNST WASMUTH-A-G BERLIN
XI. JAHRGANG-1927 · HEFT 10

Обложка журнала “Васмутс Монатсхефте фюр Баукунст”. Берлин, 1927, № 10

рая любому в равной степени доступна, и что мир и жизнь могут быть "красивы" только в искусстве, а не в другом идейном кругу. Не зря все религиозные и социальные идеи стремились к своему воплощению через искусство, так как именно здесь они находили самое прекрасное осуществление. Наивно думать, что какая-нибудь "идея" создает сначала искусство, будь это сама идея Царства Божьего на Земле или на Небе.

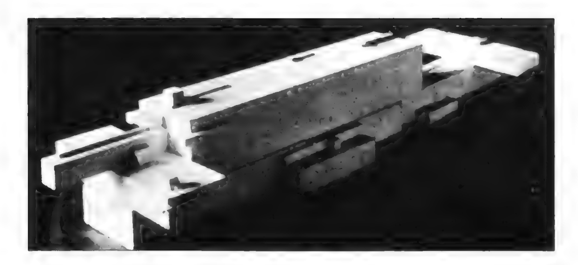
Мы отмечаем прогресс во всех областях, но это еще не значит, что искусство следует за этим прогрессом, потому что, по моему мнению, любой технический прогресс должен служить лишь тому, чтобы у человека оставалось больше времени для абстрактной деятельности. Искусство не знает прогресса, так как оно есть цель любого прогресса.

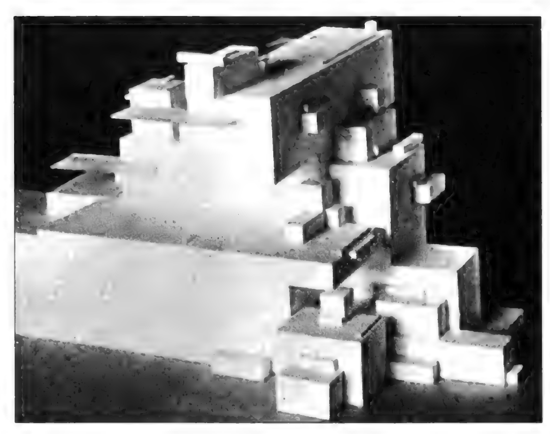
Смысл всех машин и автоматов зиждется на том, что всякая механическая деятельность, исполняемая обычно человеком, перекладывается на автомат. Создание этих автоматов, этих новых механических людей, вдохновило художников, и это вдохновение дало им, по-видимому, спасительный выход, стало лозунгом современного искусства, и искусство начинают оценивать, исходя из совершенной "вещественности".

Таким образом, классицизм как форма является преодоленным. То, что заставляет архитектора слепо цепляться за классицизм, есть, по моему мнению, убежденность в совершенстве и незыблемости его красоты.

Поэтому архитекторы боролись со всеми вновь появляющимися задачами, убежденные, что любая форма жизни может развернуться в красоту, так как прекрасное есть цель жизни.

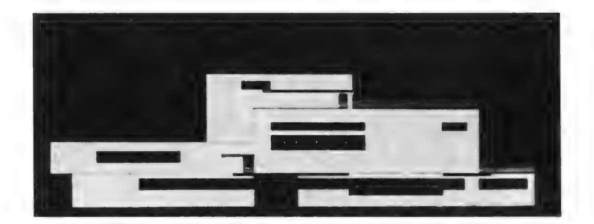
Архитекторы не брали на себя никакой ответственности за жизнь в построенных ими дворцах. Они не несут вины за то, что жизнь превратила классические колонны в печные трубы, из дворцов сделала конторы, а из жилых домов — самые настоящие целевые постройки с социальной обусловленностью.



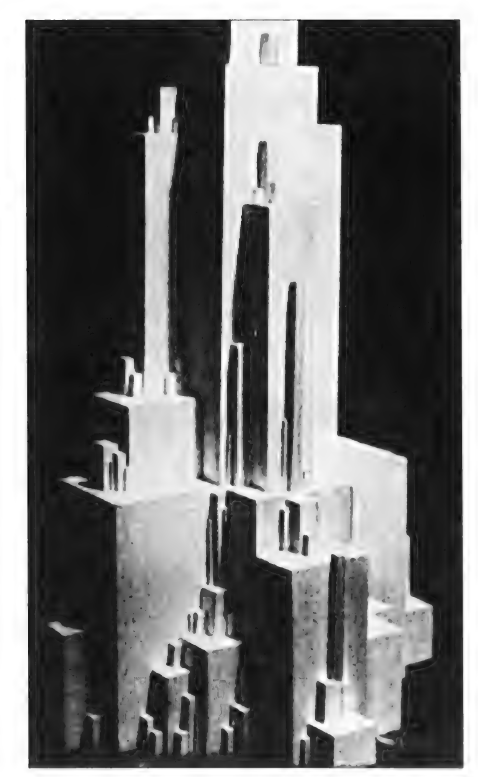


Ил. 1-2. Супрематическая архитектура. Архитектор: К.Малевич, Ленинград:

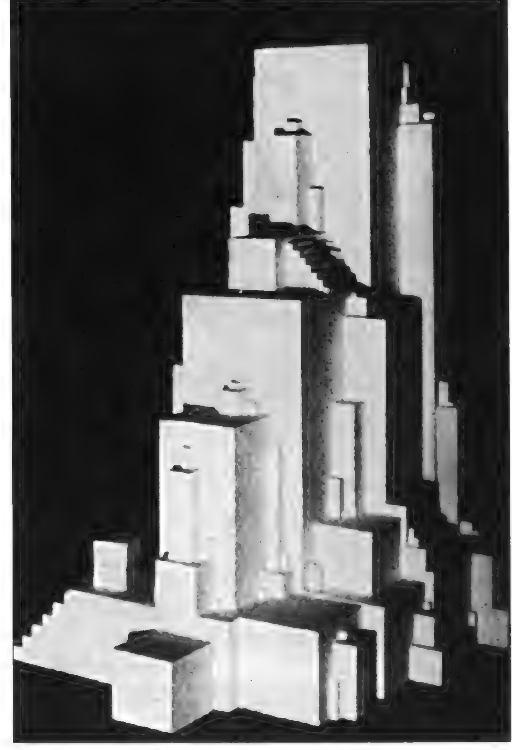
1. Динамическое архитектурное сложение.
2. Фрагмент модели "Альфа"



3. Проект рабочего клуба. Архитектор: К.Малевич. Проектировщик: Л.Хидекель



4. Супрематическая архитектурная модель. Архитектор: К.Малевич. Ленинград



5. Супрематическая архитектурная модель. Архитектор: К.Малевич. Ленинград

Архитектор печально взирает на неизбежное целевое назначение и изо всех сил пытается соединить в себе инженера и художника, чтобы при любой задаче совместить "приятное с полезным" (инженер как таковой учитывал бы только "полезность").

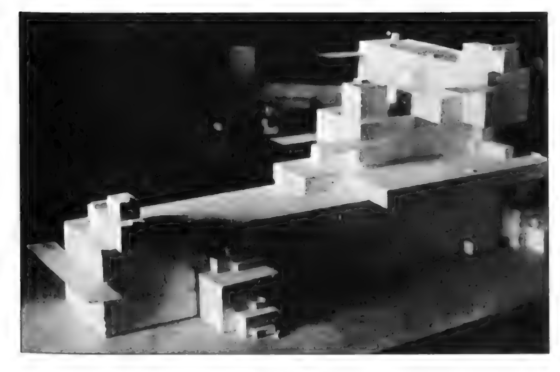
Это слияние стало его собственной задачей. Да, он даже убежден, что не бывает бесцелевой архитектуры, но, оглядываясь на историю, он бы понял, что его искусство живет как знак красоты и как чистая форма. Памятники архитектуры тоже хранятся, свободные от какой-либо цели, как высокие ценности.

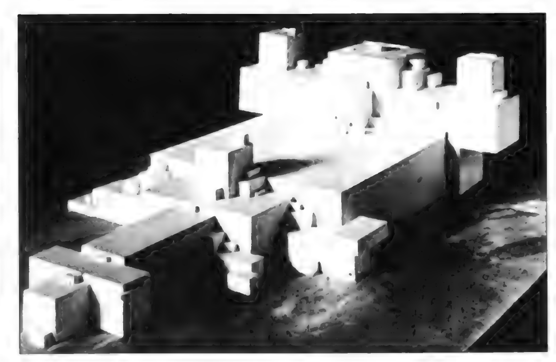
Отсюда я делаю вывод; что архитектура в принципе является чистой художественной формой (архитектоникой) и что в этой чистой форме покоится Царство Божие на Земле, которое доступно только нашему созерцанию, но которое мы не сможем "использовать" для каких-либо целей, так как все, что служит для использования, не может происходить из Царства Божия на Земле или на Небе.

И поэтому никакая "вещественность" не может нам дать того, что дает искусство. Самые мощные локомотивы, телеграфы и радиоаппараты не приведут нас к "земле обетованной".

В моей "супрематической архитектуре" я вижу начало нового классического зодчества, искусства, которое, как и когда-то, создает только "прекрасное". Искусство всегда дает "настоящее" в любом прошлом и будущем.

Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Berlin, 1927, N 10.
Пер. с немецкого *Г.Куборской-Айги*





Ил. 6-7. Супрематическая архитектура. Архитектор: К.Малевич, Ленинград:
6. Модель "Альфа" (см. также ил.2)
7. Модель "Бета"

III. ПУБЛИКАЦИИ 1928-1930 ГОДОВ. УКРАИНА

ЦИКЛ СТАТЕЙ В ЖУРНАЛЕ "НОВАЯ ГЕНЕРАЦИЯ"
СТАТЬЯ ИЗ АЛЬМАНАХА "АВАНГАРД"

Живопись в проблеме архитектуры*[1]

Если мы рассмотрим живопись периода первой четверти двадцатого столетия, то сразу увидим два течения: одно течение — "вещное", другое — "безвещное" (беспредметное)[2].

Эти два течения разделены на разные формы и имеют свои принципы, взгляды на мир и искусство. В зависимости от этого разнообразного восприятия мира мы имеем разнородные живописные группировки.

В "предметном" направлении есть несколько стадий: одна стадия — "натурообразная", принимающая во внимание натуру как таковую. В этой стадии мы видим вещи, по-живописному изображенные "как они есть".

Во второй стадии видим живописные произведения, для которых природа[3], или вещь, является только *поводом для выявления живописных ощущений*, причем на этой стадии все вещи, либо природа, обобщены живописным единством тона, проходящего сквозь них.

В стадии третьей мы видим, что через живописное мироощущение происходит "живописная деформация явлений", отчего наступает разложение предмета на отдельные элементы живописи, из которых возникает новый порядок, который называется "кубистической формой выражения живописного мироощущения" (№ 1).

На этой стадии саму вещь уже не рассматривают "как таковую", и она "как таковая" не является содержанием живописного искусства, а существует лишь как сумма неорганизованных живописных элементов.

Далее наступают два типа четвертой формы выражения мироощущения, которые называются "беспредметными".



Обложка журнала "Новая генерация", 1929, № 4

* Статья прислана специально для "Новой генерации". Редакция.

В одном типе “беспредметности” мы видим полное исчезновение предмета и имеем произведение чистого живописного мироощущения.

Второй тип “беспредметности”: мы видим не только проявление живописного мироощущения, а еще видим целую связку элементов динамичных, статичных, магнитных и других, которые существуют в мире.

К этому типу “беспредметности” принадлежит “супрематизм” (№ 2).

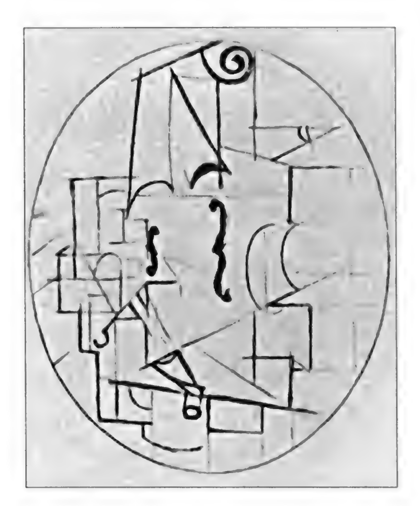
Из этого краткого анализа мы видим, что для первых двух стадий, или форм выражения явлений, “форма” не представляет проблемы, не играет такой роли, как для стадии третьей и особенно для стадий “беспредметных”.

Обе стадии “изо” оперируют исключительно формами предметными, то есть теми формами, что воспроизводятся на полотнах как таковые.

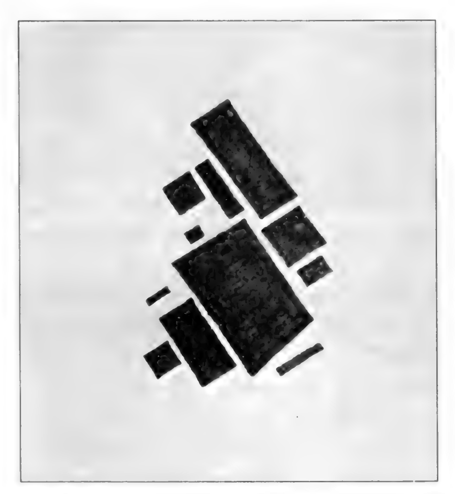
В “беспредметных” стадиях, наоборот, форма играет важную роль, ибо без формы выражение какого бы то ни было мироощущения становится невозможным.

В стадиях “беспредметных” речь идет не об отраженности явления как такового, а о выражении определенных ощущений, которые существуют в мире явлений.

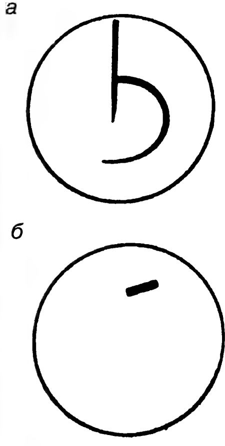
В “беспредметных” стадиях прежде всего ставится вопрос о выработке “формирующего элемента” (№ 3), при помощи которого можно было бы выразить ощущения.



1. Скрипка. Аналитическая схема по работе П.Пикассо “Скрипка”. 1911–1912



2. К.Малевич. Супрематическая композиция. 1920



3. Формирующие или прибавочные элементы: а) кубизма; б) супрематизма

Таким образом, проблема формы начинается лишь в новом, "беспредметном" искусстве. Благодаря "беспредметным" искусствам должны были уничтожить все содержание разных идеологий, а также всю вещественность быта, строй которых возник на враждебных живописи основах. Так, например, стол, дом, мотор, венчание, супружество появились не потому, что человек ощущал мир живописно и элементы этого ощущения отлил в форму стола как выражение живописного ощущения.

Стол, как и все другие вещи технического порядка, имеет свои практические, утилитарные функции, и поэтому все такие вещи имеют в качестве содержания свою функциональность, благодаря которой и сложились элементы мироматериала в известный функциональный порядок.

Из этого мы видим, что устройство живописного ощущения от этого порядка в самой вещи может не согласовываться с живописным порядком ощущения, поскольку речь идет не о функциональном содержании стола, а о его живописном содержании.

Такую направленность критика рассматривает как "абстрактную", дающую абстрактное искусство, которое расходится с деловой конкретной жизнью.

На самом же деле "беспредметные" искусства — как наиболее конкретные по своей сути и по своему выражению какого-либо мироощущения — не могут быть абстрактными.

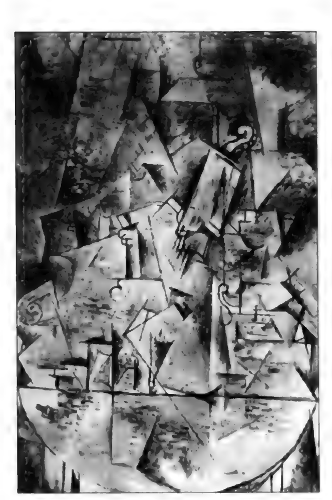
Наоборот, с точки зрения живописного мироощущения всякая вещь — абстрактная вещь, которая требует живописной конкретизации в живописном воспроизведении.

Значит, "беспредметная" стадия имеет несколько течений либо форм проявления: кубизм, футуризм, супрематизм и другие, которые в свою очередь подразделяются на целый ряд форм.

Например, кубизм уже имеет пять типов формы беспредметного живописного мироощущения.

Эти пять типов можно разделить на два метода выражения: пространственный и станковый. Пространственное имеет в качестве поля своего проявления реальное пространство (№ 4).

Пространственное выражение живописного мироощущения начинается с четвертой формы кубистической культуры. И эта стадия имеет для нас колоссальное значение, так как в ней открывается новый взгляд художников на эле-



4. Ж.Брак. Столик. 1911

менты, которые окружают их в жизни и имеют влияние на развитие проблемы в архитектуре. Кроме этого художник начинает воспринимать все без исключения материалы как живописные элементы. Это означает, что стекло, дерево, толь, железо и иные материалы рассматриваются наравне с живописной палитрой.

А поиски абстрактного и четко выраженного живописного ощущения привели художника-живописца к сопоставлению соотношений материалов, используя их природный контраст, — вот чем и объясняется принцип наклейки в кубизме.

Присоединение к палитре разнообразных материалов принудило художника выйти в пространство, где он смог связать материалы в одно целостное проявление.

Из этого видно, что оперирование различными материалами в пространстве заставляет его обращаться к технике сугубо конструктивного порядка.

Из этого и возникает новый термин в живописном искусстве — “конструировать”, который заменил собой термин “компоновать”.

Конструкция, можно сказать, стала главною в работе художника четвертой формы кубизма. Нужно было найти конструктивные методы для каждого случая живописной формы, ибо без них нельзя установить элементы материалов.

Отсюда возникло и название ряда художников-”конструктивистов”, которые, согласно этому названию, должны были изобретать конструкции для функций, которые выдвигает жизнь.

Итак, вопрос о художественной форме живописного искусства как бы отпадает, ибо вопрос о форме “как таковой” и форме “как отражении живописных ощущений” не трактуется.

Таким образом из кубизма вытекает в четвертой форме один путь — “беспредметно-конструктивный”, который выявляет живописный мир ощущений, и другой путь — конструктивный, то есть функциональный.

Рассматривая искусство с точки зрения функциональной роли жизни, исключительно утилитарной, уже заранее намечается форма соотношения функций. Если это так, то в конструктивно-функциональной роли искусства надо видеть роль исключительно прикладную.

Из-за того же, что эта роль прикладная, вопрос о проблеме формы становится менее значим, так как ее заранее определяет зависимость от соотношения функций.

Из-за того же, что “конструктивизм” провозглашает, что его проявление может быть осуществимо при условии “функциональной роли бытового значе-

ния жизни", — он является чисто прикладным и как таковой самостоятельно существовать не может. Его художественное творчество ограничивается трудовой рабочей ролью определенной функции; но так как он признает художественный труд, то перед ним встает вопрос о художественной форме, в результате чего появился журнал СА[4] не как журнал живописи и не как журнал чистой функциональной механики, а архитектуры, то есть художественной формы.

Другой тип беспредметно-конструктивного искусства — это тип чистого выражения определенного ощущения мира.

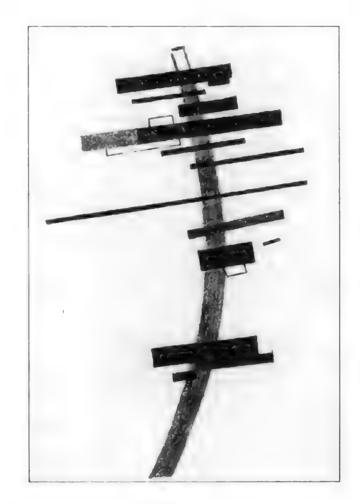
Этот тип искусства нельзя использовать ни для каких функций проявления человеческой жизни, а лишь по его непосредственному предназначению.

Далее рассмотрим еще одну группу, либо еще один вид формы искусства, который зовется "супрематизм". Эта беспредметная группировка убеждена в том, что лишь после освобождения от определенных функций жизни, которые не подлежат искусству, можно выработать художественную форму как таковую, что утилитарные функции имеют свою роль в жизни, а функция искусства — другую; и те и другие имеют право на собственное беспредметное существование рядом с существованием вещи в художественных собраниях музеев.

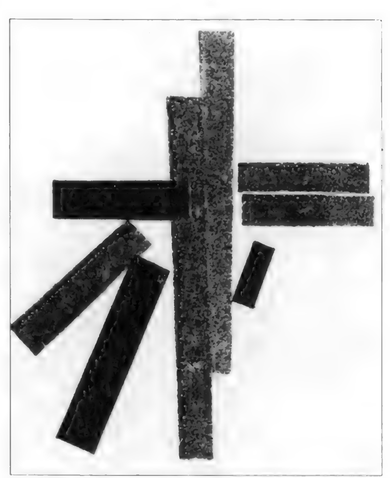
Развитие супрематизма идет двумя методами выражения элементов мироощущения — "пространственного" и "станкового": пространство и полотно — места проявления...

Проблема формы в супрематическом искусстве играет и играла громадную роль. Без этой проблемы невозможно выражать какие-либо элементы ощущений мира: цветовые, динамичные, статичные, механические, движение и т.п.

Из этого видно, что прежде всего необходимо выработать один объективный элемент формы, с помощью которого можно было бы, меняя соотношения одного к другому, проявлять какое-либо ощущение.



5. К.Малевич. Динамический супрематизм. 1920



6. К.Малевич. Магнитное ощущение и супрематическое выявление. 1920

Таким образом, в супрематизме существует элемент, который имеет разные названия в зависимости от обстоятельств (№ 5,6).

Например: формирующий — неизменный; прибавочный либо деформирующий. Деформирующим он называется в том случае, если те или иные отношения элементов кубизма перестраиваются применительно к супрематизму. Каждый такой термин означает какое-либо действие[5].

Объективный неизменный формирующий элемент приобретает огромное значение в коллективном развитии супрематической формы. Над этой формой могут работать несколько индивидуальностей, которые могут выражать свое обостренное ощущение последним и создавать ту разнородность формы, что присуща определенной индивидуальности, при этом не нарушая супрематического стиля.

В понимании архитектурного лица времени, мне кажется, без такого неизменного элемента обойтись нельзя, если речь идет о форме времени; все эпохи любой архитектурной формы обязательно имели “неизменный формирующий элемент” мироощущения и архитектурной формы; их и выражали многие строители, сохраняя лишь индивидуальный нюанс — в разнице сопоставления неизменного формирующего элемента.

Течение в каком-либо искусстве, которое имеет “формирующий элемент”, может создать школу, стиль времени. Но такие школы, направления не могут зависеть от какой-либо личности, а также от функциональной роли жизни.

Наоборот, функциональная сторона, в лучшем случае связываясь с каким-либо таким направлением, становится формой последнего. Связываясь с супрематизмом, она становится формою супрематической либо античной, романской, готической и др.

Искусство и функциональная сторона утилитарной жизни не сольются в один образ или в единую форму. Это две совершенно разные функции человека. Сегодня мы можем построить здание по форме античного строительства, не считаясь с тем, что функциональная сторона жизни иная.

Памятники античного искусства, которые сохранились, сами по себе показывают высокое искусство, но не говорят о функциональном совершенстве жизни тех, кто в них проживал.

Ценность искусства велика не потому, что в нем играла роль функциональная сторона жизни, а потому, что это форма чистого искусства, которая теперь освобождена жизнью и сохраняется в музеях как беспредметная неизменная ценность искусства как такового.

Неизменная ценность форм искусства, можно сказать, есть единственное, что оценивается при всех изменениях экономических условий.

Наоборот, все те старые формы экономических отношений обесцениваются новою формою, делающей очевидным их несовершенство. Изменения в экономических отношениях происходят лишь потому, что они не имеют формирующего неизменного элемента отношений. Найти экономический объективный элемент, который формирует отношения, мастерам политики — экономистам и ученым — не удалось. Потому что все функции жизни, за исключением искусства, непостоянны и потому не могут играть решающей роли в форме искусства.

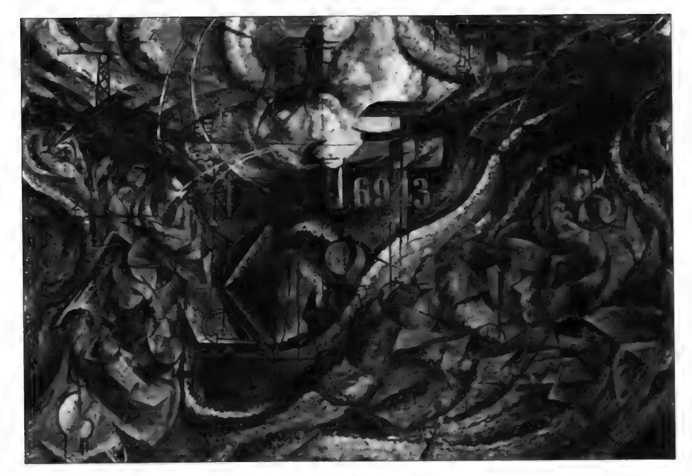
Если бы функциональная сторона жизни имела влияние на форму искусства, то с упадком совершенства функциональной стороны жизни форма искусства также должна была бы прийти в упадок, но в действительности бывает наоборот: функции многих сторон жизни приходят в упадок, а искусство сохраняет свою ценность неизменно. Об этом свидетельствуют коллекции музеев, где собраны все формы человеческого проявления: одна форма — искусства, другая — утилитарных функций. Из сопоставления мы увидим, что первые формы будут как искусство — ценностью сегодня, а другие — будут как ценность человеческого несовершенства.

Итак, все, что оставлено искусством, остается навечно, и этого не могут изменить ни время, ни новые формы социальных отношений.

Освобожденное от утилитарных функций, искусство в музеях живет и имеет неразрывную связь с человеком во все эпохи его существования.

У нас существует представление, будто искусство — это нечто такое, что оформляет функциональную сторону жизни. Искусство будто бы подобие актера, играющего какой-нибудь тип из жизни.

Такое мнение неправильно, ибо оформить какую-нибудь функцию жизни невозможно; оформляя, мы не оформляем, а лишь приводим ее к порядку, установленному какой-либо фор-



7. Футуризм. У.Боччони. Состояние души (Прощание). 1911

мой искусства. Потому вещи — стулья, столы, хрусталь, фарфор и другое — и хранят в музеях, что в них есть какая-то функция, а не потому, что они представляют собой художественную форму. И музей сохраняет не их утилитарную функцию, а функцию художественную.

Художник не оформляет функциональную сторону жизни, но формирует ощущения функций жизни; например, динамический футуризм есть ощущение целого ряда движений вещей (№ 7).

Недаром же искусство разделили на два вида: прикладное и чистое искусство.

Роль прикладного искусства и была предназначена для оформления вещей утилитарного порядка, чтобы они были "приятными и полезными".

Если бы функцию этой утилитарной цели оформляло искусство высшего уровня, то есть чистое искусство, то могло статься, что эта функция могла бы быть уничтожена порядком установления элементов чистого искусства (например, чистый вид кубизма.) Вышла бы не утилитарная вещь, а художественное произведение, которое можно лишь наблюдать, рассматривать, но руками не хватать.

Из такого разделения видно, что человек создает разные способы, чтобы украсить функцию утилитарной формы, чтобы она помимо своего утилитарного назначения имела еще и художественную ценность. Но, к сожалению, достичь этого невозможно, ибо святым может быть лишь то, до чего нельзя дотронуться. Если бы в музеях, где собраны утилитарно-художественные вещи, можно было снять художественную форму, то костяк чистого их назначения следовало бы выбросить. Из этого примера видно, что искусство нельзя приложить и совместить в его единстве с утилитаризмом, который возникает из экономических взаимоотношений людей.

Влияние экономических, политических, религиозных и утилитарных явлений на искусство есть болезнь искусства.

Когда-нибудь измерение ценности искусства с точки зрения экономических условий изменится, и вся жизнь будет рассматриваться с точки зрения искусства, которая постоянна и неизменна, ибо лишь с такой точки зрения мы действительно можем создавать постоянные вещи, то есть "мир как неизменную совокупность элементов".

Двадцатое столетие богато проблемой формы не только в искусстве, но и в экономических условиях. Но самое знаменательное явление произошло в искусстве, которое превратилось в беспредметное и освободилось от всего то-

го содержания, в котором его держали тысячелетиями. Кубизм, футуризм и супрематизм вышли в непосредственную связь с миром и выражают какие-то его ощущения.

Новое искусство — это великое противопоставление той части функциональной роли жизни, которая держит искусство на поводу.

Девятнадцатое столетие можно считать столетием догорания костра искусства, искры которого гасли в болоте экономических условий, в разных науках, исторических эпизодах и т.д.

Пришло бесформие времени. Вместо художественной формы возник конструкционализм утилитарных доходных функций, который начисто отринул искусство, в частности, архитектуру как художественную форму.

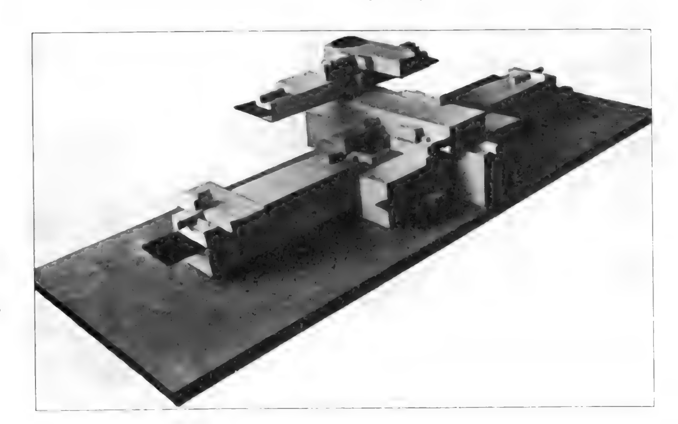
Двадцатое столетие ознаменовалось острым, резким выступлением художников-живописцев и поэтов против предметности. Первые пришли к беспредметному искусству, вторые — к "зауми" (против чего вновь поднято знамя вещевиков и политиков).

В разделе же архитектуры господствовал полный покой. Робко-боязливые архитекторы не могли подняться со своих мест и выйти из спекулятивного строительства, которого требовали спекулянты жизни, чтобы выдвинуть фронт новой архитектуры, оставаясь, можно сказать, и поныне на фронте голого утилитаризма, мешая всеми способами движению новой архитектуры как художественной формы.

Думали, что новая архитектура — как художественная форма — в наши времена не может играть никакой роли. И лишь небольшой авангард архитекторов под давлением новой художественной формы живописи, связываясь с ней, начинает выбираться из-под "пяты" спекулянта — доходника, целесообразника — к художественной форме.

Начинается обновление жизни художественною формою.

Из сравнения формы новой архитектуры с супрематической формою мы видим, что она тесно связана с формою живописной проблемы.



8. К.Малевич. Динамический супрематический архитектон. 1925-1926

Более того, можно доказать даже тождество одного и того же формирующего супрематического элемента.

Тем самым я не хочу сказать, что новая архитектура Запада — супрематична, но могу сказать, что новая западная архитектура стоит на пути к супрематической архитектоне[6].

Характернейшими примерами могут стать работы новой архитектуры таких художников-архитекторов, как Тео ван Дусбюрг, Ле Корбюзье, Геррит Ритвелд, Вальтер Гропиус, Артур Корн и другие[7].

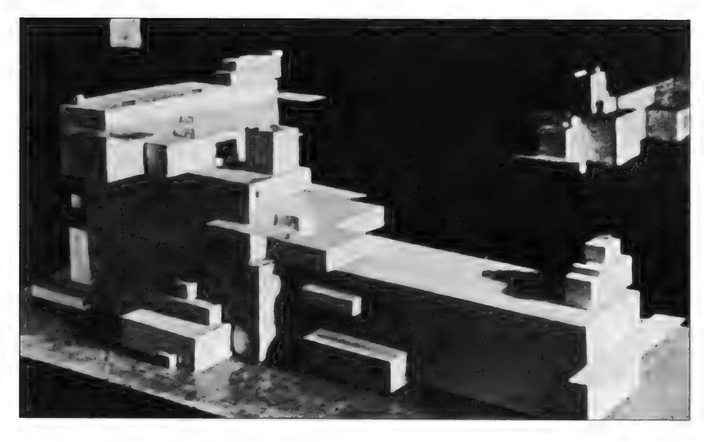
Анализируя новую архитектуру, мы видим, что она пребывает под влиянием “плоскостной живописи”, то есть живописной формы, в которой есть элемент плоскости.

Новейшая архитектура отсюда имеет ощущение двумерности.

Мы можем то же самое почувствовать и на стадиях развития кубизма и супрематизма.

Из прилагаемых здесь примеров архитектуры мы видим, что в них есть один формирующий или прибавочный элемент супрематизма (№ 3б), что и в живописи. Этот элемент может быть признаком, который выделяет из современной архитектуры форму новой архитектуры.

Поскольку новая архитектура имеет чувство двумерной живописности, постольку архитекторы должны работать над архитектурным массивом. “Новая архитектура” еще на пути к установлению ордера либо мотива, который в своей разработке может развиться в эпоху новой классической архитектуры.



9. К.Малевич. Архитектон “Альфа”. 1925-1926

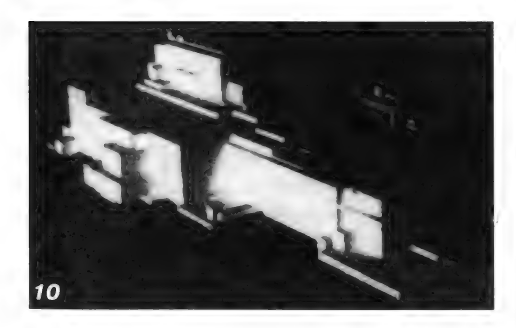
Но пока что линия еще не установлена, и, кроме того, она вбирает два влияния — азиатской архитектуры и европейской живописи. Отсюда возможный элемент эклектизма.

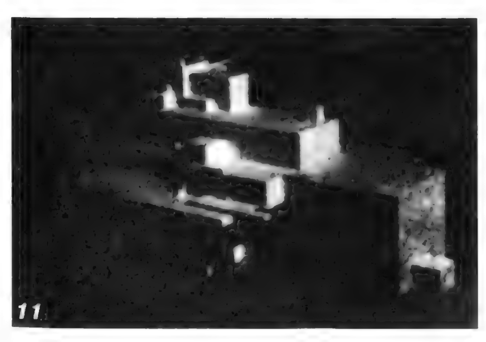
Новая архитектура последним отлична от супрематической, с ее архитектоникой и строем элементов в супрематичной архитектуре.

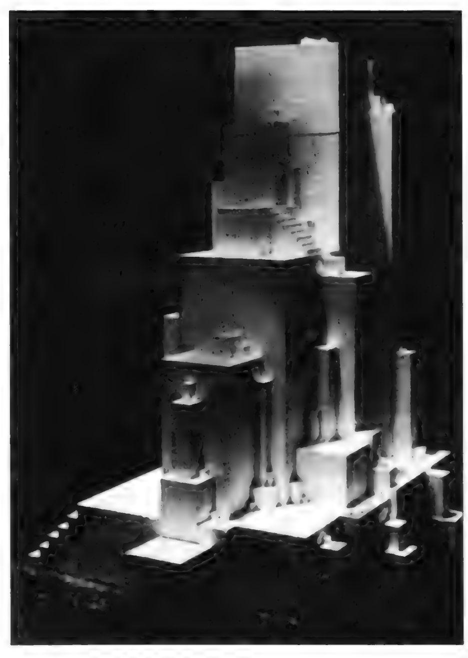
При противопоставлении двух форм — "новой архитектуры" Запада и архитектоны супрематичной — это ярко ощущается.

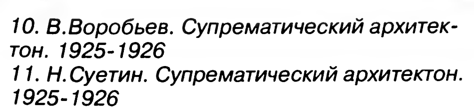
Архитектоны "Альфа" <(№ 9)> горизонтального построения и "Гота" вертикального выявляют те моменты, которые, мне кажется, должны быть в новой архитектуре (см. Альфу, динамический супрематизм К.Малевича и архитектоны художника Н.М.Суетина).

Современную архитектуру можно разделить на два характерных вида по происхождению его формы: один вид — индивидуальный, второй — коллективный.









10. В.Воробьев. Супрематический архитектон. 1925-1926
11. Н.Суетин. Супрематический архитектон. 1925-1926

12. К.Малевич. Архитектон "Зета". Середина 1920-х гг.

Новую архитектуру я отношу как форму к коллективной ее разработке, над которой трудятся не только архитекторы, а даже и художники, по сути, живописцы. Коллектив новой архитектуры насчитывает уже много людей. Последнее наводит меня на мысль, что наши архитектурные времена пребывают в непосредственной связи с античной архитектурою своей методою и даже отношением к жизни.

В классической архитектуре прошлого был также неизменный формирующий элемент, над которым трудились многие строители.

Их объединял такой же неизменный объективный формирующий элемент, какой теперь мы находим в супрематической новой архитектуре.

Теперь, так же как и тогда, одним и тем же формирующим элементом, формирующим нечто в какое-либо архитектурное проявление жизни, архитектор выражает отличие своей индивидуальности. Последний признак не изменяет ни форму, ни стиль, а выявляет индивидуальный нюанс.

Итак, в XX столетии в живописи открыли новый “прибавочный формирующий элемент”, который привел нас к проблеме формы в архитектонике, а отсюда — к новой супрематической архитектуре (см. фото супрематической архитектоны № 10*).

Диктатура спекулянтов всего мира в погоне за выгодой обесформила жизнь, чем истребила искусство. Художественную культуру заменила спекуляция, но сегодня новое искусство, архитектура и живопись, есть признак того, что мы накануне великой новой классической эпохи искусства.

Наша современность должна уяснить себе, что не *жизнь будет содержанием искусства, а содержанием жизни должно быть искусство, ибо только с этим условием жизнь может быть прекрасной.*

Из всего развития человеческой жизни мы можем отметить, что самым лучшим памятником какой-либо эпохе все же остается искусство.

Любой обломок некогда единого произведения архитектурной формы либо иной формы искусства есть один из самых прекраснейших элементов.

Всякая другая форма жизни есть зло или сгусток крови. Ни одному инженеру, ни одному вождю, экономисту, мастеру политики, каждому в своей области, не удалось достичь *того постоянного прекрасного формирующего элемента, которого достиг художник.*

Нова генерація. Харків, 1928, № 2

* Архитектоны можно назвать архитектурными формулами, по которым можно придать форму архитектурным сооружениям.

Анализ нового и изобразительного искусства

(ПОЛЬ СЕЗАНН)

Если мы рассмотрим ряд произведений разных эпох или всю историю изобразительного искусства, то на конце ряда изобразительных произведений искусства начала XX века заметим, что начинается другой ряд произведений, в которых отсутствует изображенный предмет.

Таким образом, всю линию произведений можно поделить на две части. Причем первую часть этой линии мы можем назвать изобразительной, потому что в каждом отрезке (кадре) этой линии будет стоять произведение, которое воспроизводит натуру: пейзажи, портреты, быт, а также исторические, религиозные события и т.д.

Во второй части, какой бы ее отрезок мы ни взяли, увидим в ней совершенно новое живописное искусство, в котором мы не сможем усмотреть какого-либо воспроизведения, а если и увидим предмет среди построений различных структур живописной массы, то он будет воспроизведен в виде ряда сдвигов[1] его контуров.

Вернее, мы в этих произведениях обнаружим только признаки различных предметов, но не увидим ни единого предмета, ясно выраженного.

Это явление приведет нас к тому выводу, что в новых живописных произведениях нет той задачи, нет той цели, которая привела бы к изобразительности (беспредметность).

Когда возникли такие произведения, то вся критика и общество, разглядывая их, выискивали либо воспроизведение предметов, либо содержание, но, не обнаружив, говорили, что в этих произведениях нет ничего, за исключением нескольких обрывков предметов.

Критика писала, что наступил кризис искусства, что искусство умерло.

И действительно, разглядывая эти произведения, мы теряем тот объект, по которому мы могли бы определить содержание картины.

Именно в новых произведениях и не найдем мы того объекта, при помощи которого можно было бы определить — искусство это или нет.

В изобразительной линии все предметы мы видим, а правильное воспроизведение их говорит нам о мастерстве художника, и, следовательно, в данном случае мерилом искусства является предмет.

Жизнь предметов и служит той формой и содержанием живописцу, который живо, правдоподобно написал ее.

Остальное же, то есть духовная сторона, само собой, будет передана, если живописец точно передал формальные стороны натуры.

Таким образом, то, что мы понимаем под термином “живопись”, в новых искусствах не отвечает тому пониманию, которое существовало в изобразительном искусстве.

Мы теперь под термином “живопись” понимаем сочетание художником цветов, то есть смешение их, создающее цветовую массу, которой покрывается форма натуры. В другом случае из этой массы формируется какое-то ощущение, и в третьем случае — беспредметная живописная “как таковость”.

Важно для нас то, хорошо ли вытканы цветовые элементы, создающие новую живописную структурную картину, и, во-вторых, насколько сильно выражено то или иное ощущение.

Итак, мы видим, что между художником изобразительного искусства и живописцем нового искусства есть разница.

У первого хоть и есть живописное ощущение, однако он его не может выразить как вполне самостоятельное, потому что сильный контроль конкретного, логически-разумного центра сознания затемняет последнее, поскольку сознание у художника изобразительного искусства — это формирующая основа, которая формирует и контролирует живописные ощущения. Поэтому образ нигде не возникает и нигде не осмысливается у него, кроме как в сознании.

У нового живописца все происходит наоборот. Его формирующая основа — то самое ощущение, к которому художник внимательно прислушивается и пытается точнейшие нюансы его движения перенести на полотно.

И если мы сравним произведения новой живописи с произведениями изобразительного искусства, то мы сразу увидим, как в изобразительном искусстве доминирует сюжет, быт, идея, то есть осознание живописного ощущения через цель, идею, анекдот, и все это будет доминировать над тем, что приобрело с а м о с т о я т е л ь н у ю ценность “как таковости” живописи в н о в о м и с к у с с т в е.

Таким образом, живопись в изобразительном искусстве будет на втором плане как средство выражения, а цель — нечто большее, нежели живописная “как таковость”.

В новых произведениях мы не видим изображения предметов, и следовательно, не видим осмысления его изобразительной логики, и с первого же взгляда наше внимание привлекает структура произведения, фактура и контрастная острота сопоставления многих различных элементов, формальная сторона, — это во-первых, и, во-вторых, те живые ощущения, которые в нем выражены (содержание).

Сопоставив два произведения изобразительного[2] и нового искусства, например произведение Шишкина или Репина с произведениями Пикассо и Сезанна, мы получим два огромных контраста. Эти отличия нового искусства настолько велики, что в свое время вызвали сомнение у общества — а искусство ли это?

А критика просто объявила, что новые произведения — это мошенничество и хулиганство.

Нам теперь приходится разбираться в этих явлениях и по мере возможности выявить иное поведение художника в искусстве, чтобы на этом опыте показать весь тот путь, которым художник пришел к форме, нарушившей покой конечного ощущения у людей.

Потому для большей остроты мы взяли противоположные полюсы искусства: Репин — Пикассо (№ 13,14) и увидели, что это не только различные полюсы (ибо между полюсами все же есть родственные тождественные признаки), но совсем новые явления, которые даже и сопоставлять невозможно.

Недаром же появление произведений кубистов и было названо Новым Искусством.

И действительно, начиная с позднего Сезанна, мы уже можем все произведения сезаннистов, кубистов, футуристов и супрематистов называть новым искусством, новым мастерством, ибо ни один мастер изобразительного искусства не может быть мастером передачи восприятий живописного ощущения “как такового”, без сюжета предметной формы[3].

Из сопоставления двух произведений Репина и Пикассо мы получим две противоположные линии, различные взгляды на мир и искусство. Это сравнение могло вызвать у нас такое впечатление, будто новые искусства явились с другой планеты, которая ничего общего не имеет с нашими земными законами и человеческим восприятием, а также с физическим устройством художнического глаза.

Но в действительности это не так. Связь нового искусства и искусства изобразительного с природою нашей натуры[4] одна и та же, но она постепенно изменялась с совсем незначительной, почти незаметной разницей от произведения к произведению.

И если мы ряд произведений изобразительного искусства поставим в исторической последовательности развития, мы увидим не столь уж контрастную линию, ее изменения не будут уж так неожиданны, чтобы насмерть перепугать "критику". В этом случае мы видим одну линию или один путь искусства, основанный на правде формальной натуры, натура "как таковая", например, Шишкина[5].

Иной путь — путь нового искусства, основанный на правде ощущения, полученного от явлений и представленного через беспредметные формальные элементы.

В обеих линиях искусства мы видим, что во всех случаях натура играет огромную роль, ибо в этой натуре покоится то, что после обоюдной работы разных художников и явится тем итогом, который мы называем содержанием.

Однако мы видим, что для того, чтобы выразить это содержание, могут быть разные методы и принципиальные стороны, которые и дали различные формы выражения, вплоть до деформации природы и предметов в картине.

Но что такое деформация формы воздействующего явления?

Это означает — смена структуры предмета и освобождение предмета от тех функций, которые его сотворили через те или иные ощущения художника, которые требуют создания нового вида живописной структуры.

Получается, что деформация не значит, что художник деформирует форму предмета ради новой его формы, но изменяет форму ради восприятия в предмете живописных элементов.



13. И.Репин. Голова подростка. 1884



14. П.Пикассо. Игрок в карты. 1913-1914

Взяв какую-нибудь картину религиозного содержания, на которой нарисован человек в религиозном экстазе, мы увидим, что изображение его лица и всей фигуры впитали совсем иное состояние, чем лицо и фигура человека в воинственном состоянии; мы видим, что состояние духа у каждого из них разное.

И в том и в другом случае лицо для художника служит формой выражения не "как таковости" лица, но той душевной формы состояния духа, который пребывает в человеке.

Так и в новых искусствах, где мы видим деформацию предмета или полную беспредметность, очевидно, мы должны отыскать те же самые причины и выражения состояний явлений, только выраженных посредством нового порядка сложения форм.

Разумеется, искать в новых произведениях тождественности предмету не следует, ибо дело не в этом, а только в содержании тех элементов живописного порядка, которые являются элементами живописной структуры.

Здесь мы можем видеть, что то же самое существует и в изобразительном искусстве, которое, передавая выражение лица, передает не лицо, а только смысл его духовного состояния. Как будто это духовное состояние осознается только тогда, когда оно существует в образе человека.

Таким образом, ничего странного и непонятного в новых искусствах нет.

Каждое произведение нового искусства имеет какое-либо содержание. Однако нас страшит непривычная беспредметная метода выражения этого содержания (негативное отношение к образу, идее пугает сторонников образности своей без-óбразностью).

Уже Сезанн является немалым пугалом для нашего общества и критики даже теперь. Что же там страшного в его произведениях?

Из каждого отзыва критики следует, что он якобы не умеет рисовать и будто и живописец из него плохой. Что же это значит?

Это значит, что в произведениях Сезанна искали академического рисунка и академической живописи, то есть большего правдоподобия натуры.

П.Гнедич в своей "Истории искусств" укоряет Ге в небрежности в отношении к натуре и археологии[6].

Но от Сезанна Гнедичу пришлось бы совсем отвернуться, ибо у Сезанна он не нашел бы подобия натуре, а нашел бы только одну небрежность в анатомии и воздушной линии в перспективе <так!>.

Из этого мы видим, что и старые исследования искусствоведов, и отзывы критиков за чисто зрительным оптическим академиче-

ским рассмотрением тождественности натуре не обращали внимания на живописную суть дела.

Теперь для нашего анализа возьмем какие угодно произведения Сезанна. Вот перед нами его "Купальщицы" (№ 15).

Любому из нас видно, что ни одна фигура не нарисована и не написана как живая, отношение к пейзажу точно такое же. Никакой правдивой изобразительности нет.

Термин "живопись" в этой картине не приходится и употреблять в том смысле, в каком его понимали в изобразительном искусстве, ибо живопись в данной картине стоит далеко от живого натурного воспроизведения.

Что же в таком случае затрагивает наше внимание в этом произведении?

И мы можем сказать, что наше внимание привлекает структура, излучение цветовой массы в сопоставлениях, ткань и общий ее тон, а также чистое живописное ощущение.

Мы видим впервые, что сотканные из цветовой массы ощущения действуют на нас в чистом виде, без каких-либо примесей другого изобразительного ощущения (образов, представлений, идей).

"Как таковость" этого живописного ощущения подавила все остальное, живопись выступила на первый план (образ отошел к идейникам).

Содержание данного произведения — это чисто живописное восприятие явлений, но не их формы, вне их академической изобразительности, анатомической и воздушно-линейной правды, или чувственности. Это дает нам право отнести Сезанна к разряду тех, кто приближается к беспредметной изобразительной группе художников-живописцев, и поставить его в первом ряду тех художников-живописцев, которые освободили живопись от трехмерного иллюзорного состояния и привели к двумерной плоскости, вернув тем самым ей ее же природу.

Какие же мы можем найти иные ощущения в произведениях Сезанна последнего периода кроме живописных?

Мы можем сказать, что во всех его произведениях живописная "как таковость" преобладает над другими ощущениями (но эти другие еще не уничтожены).

Однако нельзя отрицать того, что у Сезанна были именно живописные ощущения и что "как таковость" живописного содержания всегда играла главную роль. Рассмотрим его произведение "Искушение св.Антония" (№ 16). Здесь уже не живописная задача, в нем ощущение "как таковости" живописной уступило место чувственности[7], тому состоянию Сезанна, которое он и выразил в сюжете "Искушение св. Антония". Однако и в этом произведении видишь небрежность и невнимание ко всему окружающему пейзажу.

Всю небрежность, впрочем, нельзя объяснять только неумением рисовать и писать красками, наоборот, эту небрежность следует отнести на счет большого темперамента живописного ощущения.

И если мы будем рассматривать только живописную сторону и забудем пока о самом содержании картины, то увидим, что никакой небрежности нет, и мы будем восхищены тканью живописной структуры, сотканной сильным ощущением живописи[8].

Таким образом, сказать, что содержание этой картины — это исключительно сюжет, нельзя, ибо мы имеем хорошо выраженную картину живописного содержания.

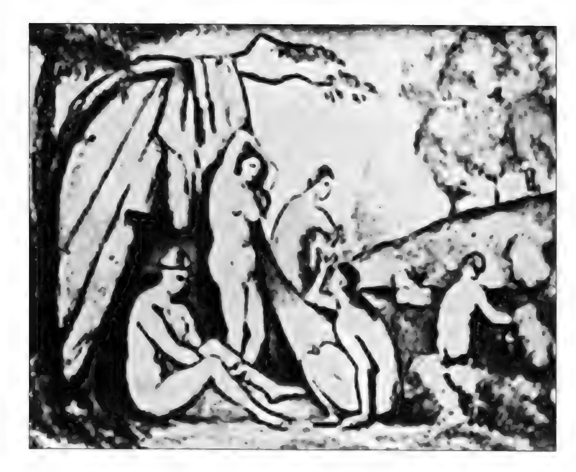
Рассмотрим еще его же пейзаж (№ 17). Перед нами возникает точно такая же картина. Под пейзажем мы привыкли видеть необычайную иллюзию действительности, как нам дает Шишкин: дерево как дерево, трава написана так, что каждый ботаник может сказать, каково ее название и свойства, а зритель не перепутает березу с сосною или с другим деревом[9].

Разве может нас удовлетворить с этой точки зрения пейзаж Сезанна? Безусловно, нет. Вместо воспроизведения трав мы видим единую массу тонов, вместо разнообразных по характеру деревьев, кустов мы видим единые массы зелени, среди которой не ощущаешь ни воздушной перспективы, ни характера деревьев; холст покрыт цельными планами цветовых тонов, которые друг друга перекрывают и тем самым создают тяжелую массу живописи.

Так, вместо иллюзии пейзажа мы имеем лишь намек постольку, поскольку сохраняются еще признаки дерева, дома, горизонта, воды, неба и т. д.

И в этом пейзаже все иллюзии заменяет новая реальность на полотне, которая действует на нас непосредственно живописным содержанием.

Упоминая реальную сторону живописного содержания или выражения, мы приходим к весьма важному и неожиданному взгляду на живописное искусство: все изобразительное искусство иллюзорно.



15. П.Сезанн. Купальщицы (Купальщицы перед шатром). 1883-1885

Тот же самый пейзаж Шишкина не является новой реальностью, а лишь иллюзией действительности, которая переносит нас к живому пейзажу природы, и мы переживаем то же состояние, будто пребываем на живой природе (№ 18а).

Это, по правде говоря, чудесно, ибо я через картину переношу себя из одного бытия, например пребывания в музее, в живую природу, иногда в то место, где жил художник, и вместе с ним переживаю вйдение.

Так, каждая изобразительная картина обладает этим чудесным действием — переносит меня из одного времени в другое. И насколько я переживаю, настолько оно и станет для меня реальным.

Безусловно, что каковы бы ни были изображения природы, они все же останутся иллюзорными, ибо действительность все же сильнее, чем изображение.

В сезанновском пейзаже мы элементов иллюзорности имеем весьма мало и, выходит — менее всего сезанновский пейзаж переносит нас в переживание действительности. То есть он оставляет нас в одном бытии и не переносит мое “Я” в другое время, заставляя переживать реальность картины в это же самое время.

Таким образом, в новых искусствах мы как бы видим совсем противоположную, чем в изобразительном искусстве, работу в том, что новые искусства в



16. П.Сезанн. Искушение св. Антония. 1867-1869



17. П.Сезанн. В глубине оврага. 1882-1885

большинстве своем стоят на выражении реального содержания какого-либо ощущения; реальность, которая была бы всегда реальной для зрителя.

В рассмотренном пейзаже Сезанна мы и находим именно этот признак. Едва ли не все работы Сезанна есть не что иное, как покрытые живописной массой полотна, которые мы должны воспринимать не как передачу иллюзии каких бы то ни было деревьев, домов, людей, а как новое реальное живописное содержание, представленное на полотне.

Таким образом, подобная живопись — это не выражение живописи какого-либо дерева, но самостоятельное новое реальное тело, которое воздействует на нас непосредственно.

Такое содержание полотна мы можем назвать постоянной, неизменной реальностью.

Это и будет отличительным признаком от того содержания, которое представляет нам изобразительное искусство: содержания быта, религиозного сюжета, политического момента, портрета (временные явления — боженьки).

Весь переданный реализм жизни не будет постоянною реальною силою воздействия, ибо в принципе изобразительного искусства играют роль какие-то события, которые умирают.

Так, картина, изображающая какое-то событие одного столетия, перестает быть реальной в другом столетии, ибо то событие уже умерло в том же еще столетии.





18а. И.Шишкин. Лес



18б. А.Павлович. Осеннее утро. Фотография

Разве образ “Медного змея” художника Бруни есть та реальная сила содержания, которая будет для нас всегда современной и всегда живой?

Этот сюжет для нас совсем мертв и перенести нас в то время не может, потому-то эта историческая библейская иллюзия нереальна, как бы она ни была академично написана, и обращать на себя внимание может только со стороны искусства как мастерства, колорита, ибо только цвет, то есть живопись, и останется единственной ее реальной силою. Так же и другие картины, например, “Пронзенный стрелами св.Себастьян” Тициана. Сюжет либо событие, происходящее с этим человеком, нас, живописцев, вовсе не трогает и может обратить наше внимание только на те линии, которые могут быть для нас реальны, а именно: живопись, мастерство, колорит, техника, психология.

“Блудный сын” Рембрандта действует на нас своей живописной стороной, то есть тем самым, что для живописца живет вечно, а вовсе не моралью того быта.

Но живописно-изобразительное искусство, рисуя жизнь и ее процессы, настолько загружает сюжетом свою живопись, что за сюжетом зритель не может воспринять живописную “как таковость” произведения, то есть его живую и реальную суть.

Итак: мы видим, что всякий бытовой сюжет — явление изменчивое, которое воздействует только в данный момент, пока не изменились его формы в жизни, потом он умирает и на смену приходит иная форма, которую постигнет такая же судьба.

Новые искусства, как мы их видим, в большинстве своем бессюжетны. Но это не значит, что в них нет никакого содержания и что они представляют собой только формальные поиски, ибо мы видим, например в сезанновских произведениях, содержание живописное, которое преобладает над смыслом содержания сюжетного.

В сезанновских работах мы можем увидеть не реализм натуры, но реализм постоянно равнодействующей живописи.

Сопоставляя два полотна — полотно Сезанна, покрытое живописной массой, и полотно Рембрандта, покрытое живописью, мы сразу замечаем, что живописной массы на поверхности сезанновского полотна больше, нежели у Рембрандта, на картине которого спина и ноги “блудного сына” покрыты живописью, а все остальное полотно остается затушеванным нейтральным тоном, служащим для выделения лица и выявления живописного куска, то есть фигуры блудного сына и его отца.

Кроме всего, что я сказал о Сезанне, мы можем обратить внимание еще

и на то, что в большинстве произведений Сезанна мы видим несоответствующую оцветку того явления, которое стало для него живописным объектом.

Для примера возьмем его автопортрет, хранящийся в собрании Музея западной живописи[10] (колл. С.И.Щукина) в Москве (к сожалению, цветной репродукции нигде не достать).

Здесь мы видим, что лицо по своей оцветке не совпадает с действительностью, и мы можем сказать, что лицо явилось только формой, на которую была нанесена живописная масса[11].

Если рассмотреть состав этой массы, то окажется, что процент оцветки "авто-лица" будет невелик, вся же живописная масса представляет собой совокупность живописных элементов целого ряда явлений, которые его окружают. Это и есть та причина, которая изменяет натуру. И это показывает нам, что Сезанн не мыслил натуру как форму изображения, не разглядывал мир, а только ощущал его живописную материю. К форме же явления он относился как к месту, где он может разместить живописную массу, как некую совокупность, сложенную им из живописных элементов.

Следует заметить, что Сезанна не только критика его времени считала второразрядным художником, но и импрессионисты, как говорит Мольер <Моклер>[12], считали его третьеразрядным художником, и эта оценка имеет те же недостатки, как и вся наша современная критика. Импрессионисты измеряли его произведения своими произведениями, оценивали его через свои ощущения и искали в его произведениях свои ощущения импрессионистического характера, естественно, не находя их. А не найдя, причисляли его к третьему разряду.

Мы знаем, к чему стремились и что выражали импрессионисты, и мы знаем теперь, что выражал Сезанн.

Сезанн и Э.Моне <К.Моне>[13] — две разные фигуры и по-разному ощущают элементы мира. С таким же успехом Сезанн мог бы поставить всех импрессионистов в третий разряд, ибо в импрессионистических произведениях нет той живописности, о которой мы говорим у Сезанна.

Световые ощущения сезанновской живописи невелики и их не хватает в последние периоды его работы. Этот недостаток светового ощущения и показался импрессионистам "недостатком" импрессионистического искусства у Сезанна.

Если же обратить внимание на поверхность сезанновской живописи и на ее ткань, структуру, то среди этой структуры мы найдем множество синеватых оттенков, которые иногда покрывают всю живописную поверхность.

Этот сине-голубовато-изумрудный оттенок происходит от ощущения световой или воздушной цветовой градации, или перспективы, но, будучи взят как элемент живописный, он сплетает живописные элементы других предметов, которые утратили свое воздушное значение импрессионизма.

Итак, отличие импрессионизма от сезаннизма очевидно.

Первый не брал у предмета, который лежал в воздушной светоцветовой перспективе, ничего, кроме, как говорят, светового различия.

Сезанн же брал у предмета живописный элемент, который являлся только элементом для сочетания с другими живописными элементами других предметов. Самое же воздушно-световое пространство он рассматривал как тот же живописный элемент, который проходит через все предметы, что в этом пространстве лежат. Поэтому-то пространства “как такового” у Сезанна и нет и он его не ощущал: это видно хотя бы из его произведений (см. № 15,16,17).

Так, элемент неба мы находим и на переднем плане, и на дальнем, все уравновешивается последним тоном. Это отношение к уравновешенности и сочетаемости явлений в одну структурную плоскость живописной ткани уничтожило ощущение пространственности. Поэтому в сезанновских произведениях предметы меньше всего ощущаются в пространстве и больше дают ощущения того, что они лежат в одной плоскости. Поэтому никто из живописцев — ни Энгр, ни Рембрандт, ни Тициан — не утвердил с такой силой живописную природу, как П.Сезанн.

Рассмотрим “Игроков” Сезанна (№ 19). Эта картина изображает четыре фигуры, которые производят на нас впечатление гигантов, облаченных в очень тяжелые ткани. Столик, за которым сидят три гиганта, представляет собой маленький предмет, крышка его могла бы трижды уместиться <на фигуре>, если бы человек в плаще или блузе поднялся. Трубки, что висят на стене, не производят впечатления удаленных и пребывающих в перспективе, отчего казались бы <они> маленькими. А здесь, наоборот, первая трубка одинаково удалена и от полей шляпы, и от подбородка человека, который сидит на первом плане в блузе.



19. П.Сезанн. Игроки в карты. 1890-1892

Человек, что стоит около стены, вне всякого пространства, отделяющего его от фигуры, которая сидит vis-a-vis человека в блузе. Сама стена вырастает тут же.

Таким образом, элементов пространственных в данном произведении недостает из-за сплетения цветовых пространственных различий воздушной перспективы. Поэтому это произведение вызывает плоскостное ощущение, на его плоскости все предметы получают одинаковую живописную реализацию, из-за своей силы не прикрытую пространственно, со световыми градациями, как это мы видим у импрессионистов.

Нова генерація. Харків, 1928, № 6

Новое искусство и искусство изобразительное

Произведения Сезанна являют собой одно из интереснейших состояний художников-живописцев потому, что в них перевешивают живописные ощущения. Его громадный живописный темперамент доминирует над всеми другими чувствами.

По этой причине мы видим у него изменение академического восприятия в отношении к явлениям природы, в понимании формы, и по этой же причине на первый план встали живописные ощущения, выказали свою "как таковость".

Таким образом, рассмотрев целый ряд живописцев, мы встретили первого живописца, у которого "как таковость" живописи встала на первый план. Это последнее дает нам право, вопреки оценке импрессионистов и критиков, поставить его в ряд первоклассных живописцев. Его произведения впервые открыли нам "как таковость" живописи, ее беспредметность, отчего термин "живопись" приобрел иное значение в цветовых работах художников. С произведений Сезанна мы начинаем экскурсию по всем другим произведениям для выяснения живописного развития ее основной линии, а также душевного состояния живописцев и их восприятия, и их отношения к явлениям природы. Такая экскурсия дает нам возможность разобраться в наличии того или иного содержания произведения и позволит так или иначе их классифицировать. Такой классификации особенно требуют новые искусства. Произведя эту классификацию и обстоятельное описание каждого класса новых направлений искусства, мы тем самым поможем зрителям и исследователям новых искусств разобраться в этих направлениях и отдельных произведениях.

В наше время новые направления искусства, как и отдельные произведения, представляются сумбуром не только для обычного зрителя, но и для всей критики и искусствоведов не меньше.

Нам становится смешно, когда тот или иной критик, подходя, скажем, к произведениям Сезанна, силится найти в его работе академическое восприятие, либо отношение к натуре, например, в его "Автопортрете" либо в "Пейзаже". Что же касается нас, такой подход был бы необоснован, да и невозможен, и мы сказали бы, что критик, который пожелал найти академическое восприятие в произведении Сезанна, не понимает ни художника, ни его произведения.

Дальнейший осмотр начнем с пейзажа Брака, написанного в 1907 году (№ 20), и для начала сравним его с пейзажем Сезанна, написанным в 1885 году (№ 21). Это сравнение необходимо нам для того, чтобы проследить дальнейшее развитие живописной “как таковости” и отношения художника к натуре.

Мы увидим, что пейзаж Брака 1907 года сохраняет почти все отношения, которые были у Сезанна. Мы видим также, что в пейзаже Брака нет тенденции к изобразительности, что его пейзаж проявляет новые восприятия и требования к явлениям природы, что академические требования отпадают и что живописные высоты имеют ту же командную силу своей “как таковости”.

Но все же мы не можем сказать, что пейзаж Брака был тождественен пейзажу Сезанна: выходит, что здесь есть какая-то разница, которая помогает нам отделить пейзаж от пейзажа. Эта разница состоит в дальнейшей разработке отношения к форме предметов. Если у Сезанна мы видим, что все предметы сохраняют свой образ формы в большей мере, нежели свой естественный цвет, то у Брака мы замечаем, что и формы начинают терять свою устойчивость. Это имеет новую причину, которая кроется в новом подходе и отношении живописца к предмету. Эту-то причину нам и придется раскрыть, чтобы понять требования художника и то, почему именно и произошел распад или сдвиги элементов предмета. Это новый случай, который до сих пор в нашей практике мы не встречали. Действительно, в пейзаже Брака мы не можем еще в буквальном смысле увидеть полный распад предмета на элементы, но можем видеть, что художник проявляет тенденцию к выявлению или выделению из всего тела предмета одного или нескольких элементов, остальные же элементы предмета бывает, что проходят совсем мимо его внимания. Такого отношения к предмету у Сезанна еще не было, предмет у Сезанна еще сохраняет свою форму и только был приведен к более геометрическому виду. Так, например, домик посреди пейзажа сохраняет свои пропорции и даже намечены окна, дерево сохраняет свой характер, а также довольно крепко лежат явления в перспективе. В пейзаже ощущается пространственная разница первых планов, вторых и третьих.

В пейзаже Брака 1907 года (№ 20) мы не подмечаем этого пространственного ощущения в той же мере: во-первых, пейзаж чувствуется более плоским, а отношение к первому плану такое же, как и к остальным планам. Обратим внимание, например, на домики, что находятся на самом дальнем плане, и на виадук, который занимает центр пейзажа, и мы получим впечатление, будто домики сидят прямо над ним. В этом пейзаже Брак углубляет те основы двумерности живописи, которые были заложены в сезанновских работах. Кроме этого мы замечаем, что домики у Брака не выявлены в целом, а только выделен один

из их элементов, а именно — кривые линии крыш. Все же остальное отброшено; такое же отношение видим и ко всем предметам, которые лежат в пейзаже. Кроме этого видим, что характер линий этих предметов художник пытается связать между собой и создать из них новое построение пейзажа, либо выразить при их помощи те или иные ощущения, чувства.

Этот пейзаж, конечно, дает только признаки всего, о чем сказано, но он дает нам впервые основу для нового подхода ко всем картинам данного направления, что называется кубизмом.

Теперь перейдем к рассмотрению другого пейзажа Брака — “Виадук” (№ 22). Внешняя, или формальная, сторона будет казаться нам иной, а именно: пейзаж сжат, стиснут крепкой живописной прописной, цельность его достаточно велика, протекание оцвечивающего тона объединяет цветовые различия предметов в единую живописную “как таковость”.

Таким образом, мы видим, что в этом новом направлении еще сохраняется, как и у Сезанна, содержание живописной “как таковости”. Ибо формальная сторона вещи гармонирует с самой живописью. В предыдущем пейзаже Брака мы обращали внимание на выделение линий крыш. В другом пейзаже, 1912 <1908> года[1], мы видим, что эти домики приближены к самому виадуку, к линии его проезжей части и образуют форму пилы. И действительно, все эти соотношения и перегруппировки предметных элементов дают нам право заключить, что художник иначе начал осмысливать явления и предметы, чем их осмыслял Сезанн, а до него и все художники изобразительного искусства. Во вто-



20. Ж.Брак. Виадук в Эстаке. 1907



21. П.Сезанн. Гора св. Виктории в окрестностях Гардана. 1885-1886

ром пейзаже Брака видим новый плюс к плюсу живописной “как таковости”. Этот новый плюс мы и назовем *ощущением контрастов*, которые привели предмет к распаду на виды контрастных элементов. И если раньше художник расценивал предмет как аксессуарный элемент какого-либо содержания, которое он выражает, например, в картине “Сваты приехали”, то Сезанн уже расценивал его как явление, содержащее в себе элемент живописный, который входит в общую связку живописного содержания. А Брак уже расценивал предмет и со стороны его живописного содержания и со стороны содержания контрастных элементов.

Таким образом, пейзаж Брака <1908> года (№ 22) уже заключал в себе признаки сказанного. В нем мы уже видим, что выделение контрастных элементов имеет целью использование их для организации новой живописной формы или структуры создания нового реального живописного тела.

Отсюда мы и видим, что чем дальше продвигаемся по линии нового искусства, тем больше становится понятно то, что живопись освобождается от предметного содержания и утрачивает свою иллюзорность изобразительного искусства.

Для большего заострения нашего замечания возьмем и снова сравним два пейзажа — пейзаж Сезанна 1885 года и пейзаж Брака <1908> года (№ 21,22), и мы сразу заметим большую разницу и в восприятии пространства, и в композиции, а также остро будет проявляться связь предметных элементов между собой. И мы придем к выводу, что если в пейзаже Сезанна все предметы объединялись оцвечивающим тоном, приводящим все живописные элементы к одному живописному единству, то в пейзаже Брака все живописные элементы объединены уже и формой.

Таким образом, мы видим, что композиция в пейзаже Брака усложняется и по форме и по живописному содержанию и что им уже руководит не только ощущение контраста, но и живописное ощущение, <поскольку> и то и другое нужно привести к живописному единству.

Но помимо этого мы должны обратить внимание и на пространственные ощущения. Для этого мы сравним пейзаж Брака 1907 года с его же пейзажем <1908> года (№ 20,22) и увидим, что ощущения пространства различны: в первом — пространство будет восприниматься оптически, то есть в его воздушной и линейной перспективе, а во втором пейзаже этого ощущения почти нет. Второй пейзаж приближает нас к плоскости, к восприятию структуры живописного тела, которую мы воспринимаем вне пространственности, то есть глубинности, в которой лежали бы предметы или их элементы. Выходит, мы наблюдаем, что

наступает выпадение из поля зрения академического отношения или трактовки оптического восприятия пространства художником, отчего явления приобретают иную форму, приближаясь к плоскости, то есть одноплановости. А в пейзаже 1907 <года> мы видим, что все признаки предметов лежат еще в оптическом пространстве и к ним применяется академическая трактовка градации, исключая цветовую воздушную; они подчинены оцвечивающему протекающему тону, что объединяет все предметы, размещенные по всей поверхности полотна.

В пейзаже <1908> года мы ощущаем его <т.е. полотно> "как плоскость", на которой выстроена живописная "как таковость", в нем пространство также играет роль исключительно контрастного сдвига. В этом пейзаже предметы уже не лежат в воздушном оптическом пространстве, ибо их элементы объединены между собой формой, отчего их иллюзорная "как таковость" уничтожается; уничтожается также и воздушная перспектива, — художник имеет здесь иные задачи, а именно: не выявление реальности предметов, но выявление реальности живописи. В первом случае то, что мы полагаем за пространственность восприятия в виде цветовых градаций, что лежат в оцвеченной глубине пространства, живописец не воспринял как пространство.

Живописцу это слово непонятно и не нужно, ибо мир явлений он всегда приближает к плоскости, то есть все выдвигает на первый план, но, исследуя явления и веря оптическому восприятию глаза, он воспроизводит их "как таковость" и тем самым, помимо своей воли, передает их иллюзорность. Отсюда мы имеем два различных способа претворения: в изобразительном искусстве и новом искусстве, которые развивают живописные элементы одно в глубину, а другое наращивает их поэтажно. Два пейзажа — Сезанна и Брака — убедительно нам это доказывают. Но, наконец, нельзя возражать тому, что пространство не интересует нового живописца. Есть такие произведения в новом искусстве, где ощущение пространства является ведущим элементом, но и в этом случае художник пространство воспринимает как контраст. Так, например, художник Фернан Леже использовал в своем пейзаже ощущение пространства весьма сильно, которое и выразил не как таковое, а как элемент контраста. Не будем на этом останавли-



22. Ж.Брак. Виадук в Эстаке. 1908

ваться подробно, потому что в данный момент это не касается нашей цели — выявления исключительно живописной “как таковости”.

Перейдем теперь к очередному отрезку линии нового искусства и рассмотрим произведение Пикассо, где изображена “Дама с веером” (№ 23). Ясно, этот образ неакадемичен, чтобы хранить “как таковость” натуры, но все же сохраняет образ человека, в котором выражено не столько его психическое состояние, сколько он стал формой для выражения живописного содержания; и здесь мы видим, как и в других картинах такого плана, что через все полотно протекает оцвечивающий тон, и поэтому все цветовые различия им окрашены, что он нивелирует в каждой форме ее собственную окраску. Это произведение может напомнить нам автопортрет Сезанна, форма которому также придавалась для выражения содержания живописной “как таковости”.

Но, конечно, у Сезанна не было той двойной работы в двух восприятиях — контрастного и живописного ощущений, которую мы встречали в рассмотренном ранее произведении. Эта картина своим характером и отношением близко стоит к пейзажу Брака <1908> года: та же упрощенность, та же цельность и то же намерение привести все элементы картины к одному живописному и формовому знаменателю. Также и все пространственные градации выдвинуты на передний план для того, чтобы объединить все в одной плоскости, в одной этажности.

В этой картине можно констатировать тот факт, что художник не смог переформировать форму натуры и ограничился легкой деформацией, которая все ж таки сохранила логику изобразительности.

Однако далее мы рассмотрим картину Метценже “Женщина за чашкой чая” (№ 24). Наше внимание останавливает особая трактовка, в которой ярко проявлен принцип или ощущение контрастной разработки. Также значительно выявлен и разрешен по всем правилам этого нового закона контраста в живописи вопрос деформации.

Обратим внимание на правую и левую сторону бюста, на голову и на верхние конечности и увидим, что каждая часть тела переформирована не по закону академической реальной трактовки, а по закону контраста. Мы отметим, что каждая сторона части тела контрастирована так, чтобы одна сторона не была похожа на другую, и оба противоречия объединены между собой остротой их контрастов. Обратив внимание на бюст, вы увидите на одной стороне груди кисть руки с ложечкой как контраст, для чего рука и поднята на уровень груди. Правая и левая рука разработаны по-разному, чашка также разработана в двух измерениях — в профиль и сверху, причем линия, что пересекает чашку пополам, объединяется с рукой, что указывает нам на то, что дело движется не в

сторону выявления чашки по кубистическому методу, а, наоборот, мы видим иное стремление, попытку растворить предмет в общей композиции картины, видим, что предметы являются лишь материалом для построения новой живописной формы. Мы видим в данном произведении врастание предметов какой-либо своей частью в другую часть, а это приводит к тому, что мы в результате уничтожаем образ предмета и, выходит, теряем и представление о нем. И если бы мы были зрителями, привыкшими видеть образы предметов и переживать их в своих представлениях, которые, конечно, будут связаны с их бытом, мы были бы глубоко возмущены таким поведением художника. Но нам повезло, и мы ушли из этого состояния, отчего и можем воспринять "как таковость" содержание этого произведения, увидеть новую реальность, которая воздействует на нас своим содержанием живописной "как таковости". Конечно, человек, который усвоил, что живопись как искусство есть нечто такое, что должно воспроизводить содержание жизни, и увидел вдруг, что живопись сама по себе есть содержание жизни, — <такое искусство> сочтет странно выглядящим и бессодержательным занятием.

Итак, в этом произведении мы находим все те признаки, которые в понимании живописного развития обнаружены в пейзажах Брака, Пикассо и даже в работах Сезанна. Но все эти признаки в данном произведении выявлены в более организованной форме, в которой проявлен закон контраста.



23. П.Пикассо. Дама с веером. 1908



24. Ж.Метценже. Женщина за чашкой чая (Полдник). 1911

Этот закон контраста можно назвать еще и “формирующим”, ибо это касается формы. Но последнее не значит, что речь идет о формальной стороне, и потому “формирующий” закон можно называть и формальным законом. “Формирующий” следует понимать еще и в ином смысле, а именно — формирующий те или иные ощущения.

В данной картине мы видим очень хорошо переформированную натуру. Что же выражено этим переформированием? Рассматривая формальную сторону этого произведения, мы вынуждены сказать, что в данном случае натура явилась только материалом, который был переформован в композицию выражения живописного содержания. Эта картина — только проба разработки контраста, в котором проявлена еще “как таковость” живописи.

Таким образом, иного содержания в данной работе искать нельзя, так как в ней есть формальная направленность; эта задача выполнена весьма ясно, и она может послужить как начальное пособие в той академии искусств, в которой возьмет верх понимание всех изменений состояний художника, следствием чего появились новые формы искусства.

Итак, мы пришли к выводу, что во всех рассматриваемых произведениях Нового Искусства действует формирующий закон, на котором и базируется вся композиция живописного содержания, и что благодаря этому закону живопись обрела новую форму.

Но мы должны еще обратить внимание на то, что этот формирующий закон не является исключительно индивидуальным, а что он является объективным законом, по которому та или иная личность формирует свои ощущения. Целый ряд рассматриваемых произведений подтверждает нам это. Итак, чтобы закончить рассмотрение картины Метценже, мы еще должны проделать экскурсию к картине Пабло Пикассо, которую он назвал “Торс” <“Мужчина со скрещенными руками”> (№ 25). Делаем это для того, чтобы подчеркнуть формальное содержание картины Метценже. Итак, мы видим, что тенденции Пикассо в этой картине, в весьма примитивной форме, те же, которые мы встречали и раньше, что руководит формальной стороной картины тот же формирующий закон, но содержание этого произведения иное.

Это иное содержание вложено в этот образ, и это же содержание не остается пассивным, дух его полон активности и в формировании образа, отчего и поворот головы, и, может быть, скрещение рук, и закрытые глаза являются следствием состояния этого духа. Мы видим, что выражение лица этого образа замкнутое, обращенное внутрь, мистическое. Таким образом, эту картину нельзя назвать чисто формальной, как мы это сделали с картиной Метценже. Мы не

можем даже назвать эту картину исключительно живописной “как таковостью” выражения, ибо в ней перевешивает иное, не живописное содержание.

Теперь вернемся к работе Метценже (№ 24), произведения которого приблизили нас к моменту, когда предмет начинает распыляться[2], переформовываться не в ту или иную сторону предмета, а в сторону того или иного ощущения, когда предмет есть только материал[3], из которого добываются элементы для композиции ощущения.

И по мере того, как от этого возникают новые формы, в живописном произведении исчезает иллюзорность, на которую так богато изобразительное искусство, а живописец встает на путь беспредметности и являет собой чистого выразителя не иллюзорности, но новой действительности, творит новую реальную силу, которая производит свое непосредственное воздействие.

Конечно, элементы иллюзорности в рассмотренных произведениях остаются еще в большой силе, ибо каждый из них имеет в себе еще признаки предметов и потому, в понимании формы, не достигает пока той непосредственности, которая достигнута в понимании живописи, освобожденной от всяких иллюзий и не вызывающей иных ассоциаций в нашем воображении. Она нам ничего не напоминает, и мы вынуждены принимать ее “как таковую”, но если, встречая в ней какой-нибудь элемент предмета, у нас возникает ассоциация его определенного образа и соответствующей окраски[4], то это мешает нам воспринимать его чистую “как таковость”.

Итак, в предыдущих произведениях мы обнаружим некоторый перевес контраста, который мог стать целью для живописца, а в произведении Метценже мы видим, что предмет деформирован не только одним контрастом, но сами элементы контрастов поставлены в пространстве, и нам дана возможность увидеть, какую роль играло пространство у кубистов и для чего они его использовали.

Обратим внимание на первую попавшуюся часть тела фигуры, и мы увидим, что они разорваны, либо сдвинуты, и пребывают в различных временах пространственных отношений. Одна часть лобной кости — на переднем плане, другая — удалена. Одна часть бюста развернута вперед на нас, другая совсем удалена и растворена среди остальных частей предметов.

Таким образом, мы можем установить, что данную фигуру, которую художник взял как материал для кубисти-



25. П.Пикассо. Мужчина со скрещенными руками. 1909.

ческой попытки выразить живописное содержание, он рассматривал как совокупность контрастов, которые он и распределил во взаимном соотношении. Пространство сыграло ту же роль.

Кроме всего, что мы сказали об этой картине, мы обратим еще наше внимание на то пространство, которое остается после установления центральной формы, или мысли. Это пространство в изобразительном искусстве обычно называют ф о н о м, в данном случае он был бы написан тем или иным тоном, который должен был бы выделить фигуру, лицо и т.д.

В рассмотренных кубистических произведениях мы видим, что такого фона нет, что фон как пространство начинает входить в общую композицию картины, и таким образом кубистическая картина имеет единую ценность на всей своей поверхности. Конечно, в этой картине мы еще не видим всего сказанного в чистой форме, так как в ней еще есть много академического смысла, но признаки удаления центральной точки внимания уже налицо.

Теперь хочу сосредоточить ваше внимание на общем характере построения кубистических произведений, а именно: все построение, или композиция, тяготеет к серповидности. Серповидная форма линий и есть как бы тот знаменатель, к которому должно быть приведено любое хорошее произведение кубиста или, иначе говоря, серповидная форма есть формула кубизма[5].

Таким образом, предыдущие наши выводы мы должны запомнить, ибо при дальнейшем анализе можно прийти к позитивному выводу о пользе обозначения формулы закона, на основе которого покоится вся композиция картины.

Итак, получив некоторые существенные данные из нашего обзора, мы переведем наше внимание на новый отрезок линии Нового Искусства и рассмотрим произведение художника Брака, которое он назвал "Столик" (№ 26).

Исходя из этого названия, мы на один момент также превратимся в обозревателей выставок или критиков и будем, разинув рты, разыскивать стол, и, конечно, после некоторых усилий, к превеликой нашей радости, мы найдем несколько ножек и полкрышки стола. Но в каком же виде художник преподнес нам этот стол?! Это не стол, а опорок[6].

Рассматривая это произведение, мы должны припомнить все предыдущие произведения Нового Искусства, все его отличия от изобразительного искусства, вспомнить о живописной "как таковости", о контрастах и пространстве, а также об этажности композиций новых произведений. Припомнить приближение дальнего плана к переднему, пейзаж Брака <1908> года (№ 22) и т.д. И тогда мы увидим, в какой мере в рассматриваемом сейчас произведении развились все упомянутые признаки и в какой степени они были развиты в предыдущих.

Давайте рассмотрим это произведение с точки зрения его предметного названия для того, чтобы уяснить себе еще раз то, что художник не пытался в данном случае преподнести предметное изображение, то есть не имел своей целью образотворение, но что его захватило иное ощущение, и, как мы видим из его живописи, главной его целью было выявление живописного содержания, и, чтобы яснее выявить “как таковость”, он взял контрасты не только одного предмета, но, как мы видим, вместе с элементами стола завязаны и другие предметы, а именно — скрипка. С тем же успехом это произведение можно было назвать и “Скрипка”. И это показывает нам, что суть не в названии и что название дано условно, так, как новорожденному человеку дают имя условно, ибо, по сути, угадать его настоящее имя невозможно. Также нельзя угадать и название данного произведения, ибо оно являет собой беспредметное живописное содержание.

Мы видим, что всякие усилия фантазии разглядеть это произведение с точки зрения академического подхода к живописи — будут пустыми. В каком положении и как лежит скрипка на этом столе — выяснить невозможно, в каком положении по отношению к ней будет стоять стол — тоже нам неведомо, и все попытки вложить данные признаки предметов в их цельный образ не дают никаких результатов.

Мы видим, что в данной картине образ предмета совсем исчез, что мы можем увидеть только признаки его элементов, которые в свою очередь деформированы и разбросаны по всей поверхности произведения. Разбросаны же эти признаки согласно определенному закону. Этим законом управляет ощущение остроты контрастного сопоставления одной формы элемента с другой.

Исходя из этого, мы можем увидеть, что гриф деформирован сверху, а S-овидная линия, что находится на деке скрипки, начертана самостоятельно, сбоку мы видим несколько нотных значков, элемент грифа повторяется почти в каждом отрезке живописного куска. Мы можем предполагать, что в этом произведении есть как бы несколько грифов, но этого мы предполагать не будем, ибо знаем, что суть не в грифе как части музыкального инструмента, а суть в чисто формальной стороне его, в его контрасте, и что значения грифа он не имеет, а только есть контрастная форма.



26. Ж.Брак. Столик. 1911

Теперь взглянем на планово-пространственную сторону рассматриваемого “Столика”, а для этого сравним его с картиной Метценже и увидим, что в произведении Брака совсем отсутствует задний план, что вся картина живописного содержания развернута перед нами в одном плане, про глубину пространства не может быть отдельного разговора, ибо они тут незначимы.

Одноплановость всей поверхности живописного содержания уничтожает иллюзию фона, что в значительной мере фигурирует у Метценже. Что же касается воздушных градаций окраски, которые развиваются в изобразительных произведениях по линии углубления, то таковых здесь нет, но есть, наоборот, сторона развития живописных элементов, которую мы можем назвать вертикальным либо этажным наращиванием снизу к верхнему краю произведения.

Протекание окрашивающего тона проходит через всю картину, покрывая и нивелируя всю окраску элементов формы; отсюда нивелируется и пространство, и все вместе создает живописную структуру как новую реальную действующую силу живописного содержания картины и немногими признаками предметных элементов, которые еще вызывают у нас ассоциации предметов и становятся тем самым иллюзорными, переносит наше воображение к реальному предмету.

Разглядев эту картину, мы можем заметить близость Нового Искусства к полной беспредметности. А эта картина будет представлять собой грань выявления живописной “как таковости”.

Но мы оставили без внимания еще один очень важный вопрос, а именно — вопрос о контрастах данной картины, из которых вытекает как бы правило или свобода отношений к предметам для художника.

И действительно, какие отношения имеют между собой два предмета, выявленные нами в данном произведении Брака? И мы вынуждены ответить, что их отношения — это чисто контрастные материалы для выражения живописного содержания.

Таким образом, возникает правило, которое гласит, что художник, компонуя свою картину, рассматривает все предметы исключительно с точки зрения развития контрастов в своем произведении. И если два-три предмета не удовлетворяют его своими контрастными элементами, художник волен взять нужный контраст в четвертом и пятом предметах.

В этом же произведении мы видим нотные значки, стол и элементы скрипки.

По своему качеству это произведение можно отнести к перворазрядной категории живописных творений. Это произведение представляет собой чис-

тый вид живописи с одним построением и характером структуры ее однофактурности[7].

***

Рассмотрим “Испанский натюрморт”, написанный Пабло Пикассо в 1912 году (№ 27), таким же образом, как мы это сделали с картиной Брака “Столик” (№ 26), написанной в 1911 году.

Наше первое впечатление от этой картины остановится на сходстве принципов отношений к предметам и на общем характере всей структуры и живописной фактуры. В этом натюрморте принимают участие несколько предметов, которые мастер изучает не со стороны их “как таковости”, а лишь как материал, который имеет в себе разнообразные элементы контрастов. Вверху мы видим знак или нечто вроде грифа, два бокала, буквы и видим, что протекание окрашивающего тона проходит сквозь все элементы контрастов.

Впрочем, сравнивая эти два произведения, мы можем иметь еще и иные ощущения, иные восприятия. Поэтому и следует рассмотреть это произведение внимательно, чтобы дознаться, в чем же именно состоит разница и какие помещены в картину новые элементы, которые вносят определенное изменение в наше восприятие. Мы должны учесть причину характера композиции, которая будет уже иной, нежели у Брака.

Его картина производит впечатление разрывов и более динамична самим своим состоянием, у Пикассо же — спокойная, статичная; само нарастание у него идет по вертикали снизу и вверх, а у Брака — из центра. Все это не может остаться без воздействия, чтобы не внести определенных изменений в наше восприятие, которое в последующем, при подробнейшем нашем анализе, мы должны будем учесть.

Но, кроме того, в натюрморте Пикассо есть еще более существенные нововведения, а именно: новый контраст — буква, которая сама по себе не имеет уже того живописного содержания, которое имеют в себе предметы. Итак, отношение мастера к букве было исключительно как к контрастирующему элементу. Мало того, вместе с буквой он преподносит лист бумаги, где написаны буквы. Таким образом, лист бумаги и несколько букв на нем фигурируют как целиком новые элементы чистого контраста, какие мы не встречали ранее в рассмотренных уже произведениях. Этот новый элемент внес в картину чистый и совсем не живописный контраст, который своим характером придал ощущение плоскости с характерным для себя тоном, выявленным в момент перереза <так!>. Этот новый элемент должен привлечь наше внимание, ибо он несет с

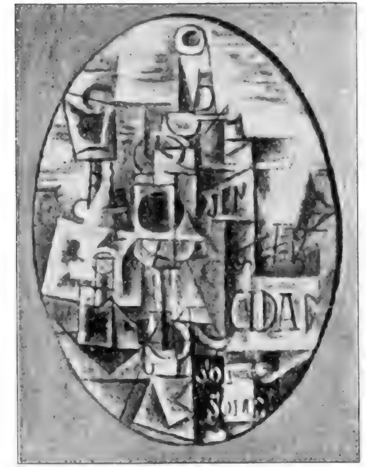
собой огромнейшие изменения в поведении художника, а именно в его отношении к пространству. Этот новый элемент мы назовем прибавочным элементом в живописном восприятии художника, и он, очевидно, внесет большие реформы в поведение художника. Этот новый “прибавочный элемент” и станет новым формирующим элементом, следовательно, структура будущего произведения изменится.

Таким образом, мы полагаем, что это произведение может быть последним, где высказана живописная “как таковость”, и надо надеяться, что дальнейшие произведения будут нести в себе следы переформирования живописного произведения и будут также иметь вид тонописный с определенными элементами живописной структуры; по своей форме они будут более плоскими и будут охватывать богатство разнообразной структуры фактурных контрастных элементов.

Теперь нужно вспомнить, что на первых стадиях кубизма и вплоть до этой картины мы видели, что вся та тенденция композиции, которая приводит к серповидному творению элементов контраста либо к деформации натуры, изменяется по законам, подобным серповидному. В этой же картине мы видим нечто иное, а именно — обнаруживаем новый прибавочный, или формирующий, элемент в виде плоскости, которая и изменит всю структуру живописи.

Но в этом произведении новый формирующий элемент выведен лишь как признак, — таким образом, эту картину мы можем считать произведением второй стадии кубизма, живописного периода.

Теперь перейдем к другому произведению Пикассо, которое было написано в 1919 году (№ 28)[7]. Это произведение подтверждает наше допущение, высказанное во время предыдущего анализа. Наше первое впечатление от этого произведения — плоскостное построение, элементы плоскости перевешивают объемы. Характером исполнения эта картина совсем расходится с предыдущими произведениями, и зачислить ее в категорию живописи уже нельзя, ибо она представляет собой скорее тонопись, нежели живопись, протекания окрашивающего тона нет, и на переднем плане выступает сочетание тонов, а не смешение их. Сохранены контрасты в разнообразнейших видах, которые все формируются согласно одной формуле изменения — серповидной.



27. П.Пикассо. Испанский натюрморт. 1912

Если ранее в кубистических произведениях мы видели, что контрастные элементы писались кистью, то теперь видим, что в этом произведении выдержан принцип наклейки. Мы видим, что в этой картине наклеены обои, кроме этого введен весьма острый контраст — написан рисунок слоев дерева и введены нотные листы с нотными знаками.

Материалом для этой картины служит все тот же неизменный музыкальный инструмент: скрипка или гитара. С технической стороны картина эта сделана прекрасно и проработка каждого элемента доведена до большой силы. По своему пространственному состоянию она плоская. К плоскости ее приближают тона, которыми она богата, а тонопись приближена к своей обычной двумерности — пространству, оставляя третью меру иллюзорности пространства в стороне...

Этим произведением мы и можем начать третью стадию кубизма, где живописной "как таковости" нет и на первый план выходят цвета разной силы тонов. Тут у нас может возникнуть вопрос: чисто ли формально это произведение или оно имеет в себе еще и другие ощущения? Имеет ли формальное построение этой картины какое-то определенное содержание? Конечно, мы должны ответить, что в этой картине нет ничего иного, кроме выраженной темпераментом художника цветовой структуры его духа, острота которого в свою очередь выражена через контрастные сопоставления элементов...

Соединение одного элемента контраста с другим вызывает у нас волнение, переживание. И чем острее удалось художнику сопоставление контрастных элементов, тем больше и острее мы переживали состояние духа в живописном, естественно, плане, либо в "как таковом".

Таким образом, содержание этой картины состоит в остром ощущении контрастов, для чего и был взят материал музыкального инструмента. Отсюда мы можем сделать вывод, что кубистическая система не есть формальная система, а что это система — для выражения тех или иных художнических ощущений.

Меня как-то спросили, почему кубисты по большей части изображают скрипку и другие музыкальные инструменты?

Скрипку ни один кубист не изображал, но она служила исключительным материалом, которому еще не было равного по богатству контрастов. И действительно, скрипку можно сравнить с



28. П.Пикассо. Гитара и музыкальная партитура (Вальс). 1912-1913

человеком, что имеет в себе сокровища контрастов, и он уже сам по себе является также еще и той формой, в которой художник выражает то или иное ощущение. Итак, кубист рассматривает одну и ту же натуру как форму, в которой он выражает свои ощущения, и в качестве материала, из которого можно сделать картину, которая выражала бы в свою очередь "как таковость" ощущения.

Конечно, для большинства, которое привыкло воспринимать живописные ощущения через форму образа человеческого, трудно воспринять эти ощущения через построение беспредметное. А поэтому многие люди и называют кубизм полным формализмом, который якобы ничего не имеет за душой. Но это могут сказать лишь те люди, кто драгоценный камень узнает лишь по его золотой оправе, — без нее им не узнать его. Воспринять в кубистической картине ее стройность, композицию либо определить верх и низ они тоже не могут, глаз их привык к тому, что картина обязательно должна быть с ногами и головой, и только по этим признакам они определяют ее верх и низ.

Но в новых произведениях искусства как раз нет головы и ног, и тот, кто изучил кубизм, кто чувствует направление движения или рост элементов, тот, конечно, найдет в каждой картине и верх, и низ.

Однажды я был в Музее новой западной живописи (колл. С.И.Щукина) в Москве и увидел, что одно произведение Пикассо висит вверх ногами. Это и доказывает, что даже люди, ведающие новым искусством, еще очень мало изучили его, еще мало знают его структуру.

Теперь вернемся к указанной картине. Мы уже сказали выше, что в этой картине возник новый принцип, принцип наклеивания, то есть в плоскость картины введены новые натуральные материалы.

Это явление новое, его мы еще не встречали в предыдущих картинах. Это также своего рода прибавочный элемент, что изменил отношение художника к своей палитре, а также и отношение к материалу и пространству.

Следует полагать, что этот факт достаточно значителен, ибо в будущем он даст серьезные последствия для колористического искусства. Этот момент следует считать моментом распада кубистического искусства на две линии: линию конструктивную, с выходом в реальное пространство, и движение по основной линии колористического искусства: живопись, тон и цвет. Об этом мы скажем далее. Итак, пока что оставим его и будем продолжать рассмотрение художественных произведений по линии — живопись, тон, цветопись.

Итак, вернемся вновь к живописцу Браку (№ 29) и рассмотрим его новое произведение, сравнив его с тою же картиной "Столик" (№ 26). Мы сразу увидим большое изменение в его художественной акции. Мы видим, что произве-

дение это, с картой, по своему характеру, принципу и по своему подходу равняется картине Пикассо, которую мы только что рассматривали. Но будет разница в самом ее восприятии. От картины Брака остается более тонкое, более грациозное и более легкое настроение, от Пикассо оно грузное, тяжелое и с некоторым упорством. Эту картину Брака мы зачислим к третьей стадии. О живописи “как таковой” тут не может быть и речи, мы имеем чистую тонопись, которая не смешивается, но один тон соединяется с другим, имеются и наклейки, то есть введен контраст натурою. И здесь пространство “как таковое” дает глубокие сдвиги, места нет, есть только плоскость, и благодаря ей вся поверхность картины строится не в глубину, а только в плоскости.

Таким образом, мы обнаруживаем, что художник тут ощущает цвет и двумерность пространства. Прибавочный элемент “плоскости” является главным формирующим законом, и из-за этого мы получили ее тональное и цветовое отсвечивание в двумерном пространстве. Данные картины еще не совсем выражают это, но следующая за этой работа покажет нам, что она являет собой именно ту бациллу, которая перестраивает организм первой стадии кубизма во что-то новое.

Впрочем, кубист рассматривает все это новое как элемент нового построения контрастов. Это новое было настолько сильным, что само произведение кубизма опустошилось от силы разнообразных контрастных элементов, которые как бы дали себя победить нескольким плоскостям.

В произведении Брака 1913 года (№ 30), которое называется “Натюрморт с кларнетом” <“Кларнет”>, данное изображение кларнета, а также и наклеенные буквы ощущаются как какие-то посторонние элементы, и кларнет уже не разработан так, как разработаны у него скрипка или бокал.

Это произведение мы еще можем зачислить в третью стадию.

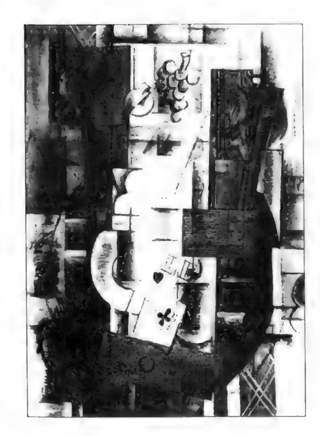
Таким образом, предыдущую картину Брака и последнюю мы зачислили в третью стадию кубизма. Если же мы их сравним, то получим разные способы влияния. Ибо это влияние отличается от первой картины, давая яркие черные плоскости, занимающие главное место. Хозяином здесь является плоскость.

Картина эта помимо всего сказанного заставляет нас думать, что роль ее более значительна и что она тянет за собой новые изменения, и мы эти изменения уже должны зачислить в новую стадию кубизма, где все впервые возникло и имеет плоский вид. По счету эта стадия должна быть пятой, ибо возникновение четвертой стадии мы выделили в отдельную лекцию про чистую, пространственную, конструктивную стадию. А теперь перейдем к рассмотрению пятой стадии кубизма.

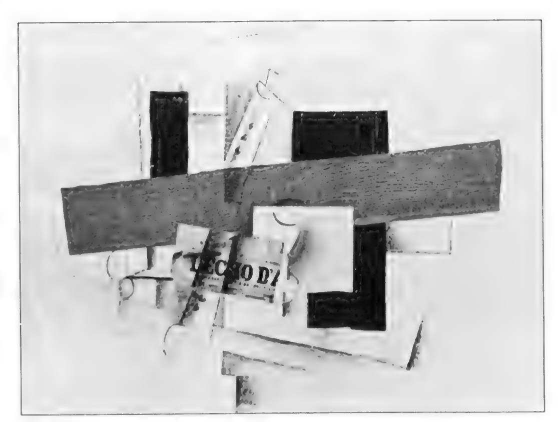
Она остановит наше внимание на своей неожиданной трактовке — и форме нового содержания. Какова же именно трактовка в пятой стадии, какова форма и каково содержание? — спросете вы.

Конечно, все настолько просто, что вопрос этот будет лишним. Нужно лишь припомнить какую-нибудь работу кубистической системы, чтобы сразу увидеть разницу между первой, второй и пятой стадиями кубизма, но если мы вспомним третью стадию, то слишком уж большой разницы не увидим. Впрочем, нас поражает пятая стадия кубизма своей неожиданностью. Так чем же именно она нас поражает? А поражает она новым порядком соединения контрастных элементов. Формула, которую мы назвали серповидной, сохранилась только в формировании контрастов. Общую же часть формирует новая прибавочная формула, которая и изменила отношение художника к предмету, а также и к построению контрастных элементов, которые сами по себе выражают то или иное содержание.

Итак, если в живописном кубизме у нас была формула серповидная, характеризующая пограничный угол контраста “прямой” и объема, то в пятой стадии кубизма мы видим, что серп уже не занимает того места, на котором он утвердился во второй стадии кубизма. Осталась только “прямая”, то есть плоскость, имеющая разные виды — масштабы и различные “оцветки”. Последние видоизменения и являются контрастными изменениями, что формируются исключительно по серповидной формуле.



29. Ж.Брак. Натюрморт с игральными картами. 1913



30. Ж.Брак. Кларнет. 1913

Возьмем для примера работу живописца Метценже (№ 31), его натюрморт, и увидим, что вся его пространственная суть раздавлена, он превратился в плоскость и, если мы вспомним его же произведение “Женщина за чашкой чая”, то, естественно, этот натюрморт должен поразить нас своей неожиданностью, все объемы доведены до одного итога, то есть до одного времени, до одной плоской формы — двумерности.

Теперь хочу еще обратить ваше внимание на одну сторону кубизма, а именно на то, что на протяжении всей нашей работы мы еще не видели ни одной картины, которая была бы целиком беспредметной. Мы лишь должны подтвердить, что во всех стадиях кубизма предмет никогда не исчезал с поля нашего зрения.

Для кубиста он представляет всегда неисчерпаемую базу, неисчерпаемую кладовую, в которой сохранялось бесконечное количество материалов для выражения тех или иных ощущений художника. Кубисты первыми должны поставить памятник предмету за то, что в нем заключены великие сокровища, за то, что в нем лежит великое содержание разнообразных материалов, которых еще никто и никогда не видел.

Кубисты, таким образом, являются первыми людьми, которые нашли эти сокровища, что содержит в себе предмет, они являются первыми людьми, которые смогли реально увидеть предмет, и мы должны сказать, что реализм получил свое настоящее значение только в кубизме, и опять-таки сквозь призму кубизма предмет стал реальным.

В этом нас убеждают все указанные элементы в их произведениях. Через кубизм мы стали ощущать и реализм живописи, ее “как таковость”, которой никто и никогда из художников не ощущал, не ощущал уже потому, что всегда в живописце побеждали содержание жизни, учеба, религия, история событий, политика, анекдоты.

Точно так же и рабочий, сделавший ту или иную вещь, за функциональной ее стороной не видит самой вещи “как таковой”, а если живописец ему покажет ее, то он ее и не узнает, и не поймет.

Таким образом, в пятой стадии мы видим весьма удивительную вещь. Казалось, что кубисты дошли до полной беспредметности, что в их произведениях предпоследних стадий оставлены лишь признаки предметов; казалось, что, познав контраст, можно было бы самим создавать всякие линии — формы для контрастных соединений, но выявилось, что и в новой, пятой, стадии снова возникли образы предметов, и этот факт подтверждает нам то, что предмет и фигура человека являются для них одним из факторов, через который они могут

выражать свои ощущения. Нелишне вспомнить, что между изобразительным искусством и искусством кубизма существует большя разница, которую очень хорошо можно увидеть, сравнивая работы художников-изо и художников-кубистов. Разница эта будет состоять в выражении пластической реальности явления или реальности самого предмета. Мы уже увидели, что пластическая реализация элементов предметов кубизма достигает высшей точки, ибо она реализуется не через глаз, который отражает элементы предмета путем прикосновения к нему, <не> через линейную, воздушную перспективу и <не> через анатомию, а, наоборот, реализуется через чувства или ощущения, а потому впервые мы видим явления в их реальной "как таковости".

Конечно, я тут говорю о предмете как о пластической и живописной его реальности. Таким образом, я говорю об одной реальной стороне предмета, не принимая во внимание его другую сторону, сторону реализма функционального, хорошо известного рабочему, ибо сам предмет-вещь для рабочего есть не что иное, как выражение функций. Отсюда живописная пластическая сторона ему вовсе не понятна.

По этой причине и возникает у нас недоразумения между художником и рабочим, которые воспринимают художественное произведение с двух различных точек.

И чтобы понять картину, нужно прежде всего ощутить и понять ее пластическую сторону, ибо иной стороны в ней никогда нет.

Итак, приступим к рассмотрению картины Пикассо "Три музыканта" (№ 32). Нас поразят все элементы, которые мы увидим в этом произведении. Мне кажется, что их где-то видели в другой обстановке. И если вспомним, то усмехнемся на это уже хотя бы по той причине, что все эти элементы, взятые у предметов как контрасты, вернулись вновь к своим предметам, не утратив того реального значения, которое было показано в тех или иных произведениях кубизма. Рядом линий нарисована борода у одного из музыкантов. В предыдущих стадиях кубизма эта борода служила бы контрастом и находилась бы в том месте, где нужно было бы резче подчеркнуть контраст, и не зависела бы от академической логики.



31. Ж.Метценже. Фрукты и цветы. 1917

В этом случае она оправдывает свое место академической логикой, ибо занимает соответствующее место, то есть связывается с лицом. Роль же ее все же не изменилась, она и тут имеет то же неизменное значение.

Принцип или метод построения картины, ее ощущения, остается тот же, то есть контраст играет большую роль. Та же самая понятная ясность контраста есть у художника, ибо мы видим, что нотные знаки нигде не повторяются в другом месте, поскольку это походило бы на правду: ведь каждый новый музыкальный инструмент имеет свои нотные значки. Тут их нет. Все усилия мастера направлены к приданию картине своего ощущения и плоскостности. У Пикассо эти воспроизведенные признаки людей исключены из трехмерного пространства и раздавлены в плоскость, то есть они пребывают в состоянии двумерного времени.

Тут мы не можем говорить об изображении реальных людей. Мы лишь можем сказать, что это выглаженные маскарадные костюмы тех музыкантов. И что никакого тела у них нет. Но, несмотря на это, мы все же имеем определенное ощущение от этих посторонних плоскостей, как от фигур людей, и кроме этого картина ощущается реально, живее, нежели всякий натуральный портрет. Напомним зрителю еще раз о том, что эта картина не являет собой следствие неумения рисовать, ибо если бы Пикассо увлекся “как таковостью” музыкантов, то, естественно, он их подал бы так же, как изображал своих Венер либо портрет своей жены. Очевидно, его интересовало совсем иное, и это “иное” выражено в данной картине.

Мне кажется, что, рассматривая эту картину с формальной стороны, нетрудно установить, что весь Пикассо пребывал в этот момент в двумерности, что плоскостность его ощущения искала своего выражения в гармонии плоскости, то есть <чтобы> музыку было слышно во времени не объемном, но и двумерном... Но плоскостную гармонию, конечно, мастер не чувствовал как форму без цвета. И я бы скорее сказал, что цветовая или тональная гармония перевешивала, и именно эта картина и будет выражать “как таковость ”гармонии тонов.

Конечно, нельзя из данной картины исключить мысль о том, что она лишена ощущения контраста как такового; нотные знаки и линии говорят о том, что их воспринимают не как цвет, а как линейный контраст, который сочетается с плоскостью.

Картина все же до конца, до чистой двумерной цели не доведена, нижняя ее часть сохраняет ощущение трехмерного пространства, а один из музыкантов еще больше углубляет пространство в картине, ибо создается впечатление, что он сидит.

Итак, из рассмотренной картины и из целого ряда других картин, которые мы еще рассмотрим, мы можем сделать вывод, что вся пятая стадия кубизма пребывает под формулой “плоскость”, “двумерность”, что эти последние изменили художническое восприятие и явили собой именно те прибавочные элементы второй стадии кубизма, которые превратились в двумерность.

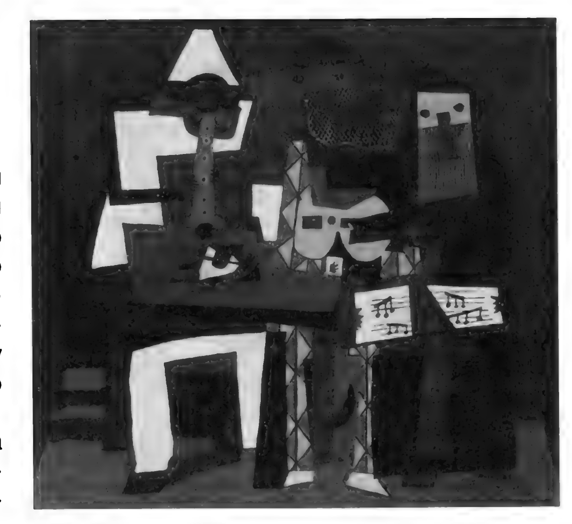
Вернемся на момент к картине художника Метценже, чтобы яснее представить или ощутить эту формулу или прибавочный элемент, который деформировал объемность тела в плоскость.

В картине Метценже мы видим, что он остался верен предмету, но верность его, как и каждого кубиста, состоит в постоянной измене ему. Иными словами, кубист всегда его изменяет. Конечно, я говорю об изменении не функциональной роли его практического назначения, а живописно-пластичного, тонопластичного и формо-пластичного.

Из сравнения только что рассмотренных двух работ мы видим, что и один, и другой мастер находится под одним влиянием одной формулы; что как первый, так и второй выключен из трехмерного восприятия пространства, и мы можем даже отметить между ними разницу в том смысле, что картина Метценже более плоскостна, то есть влияние двумерного ощущения на его центр, что воспринимает трехмерность, было сильнее, чем у Пикассо, либо центр восприятия Метценже был слабее в восприятии трех мер, и поэтому в нем более ярко выделилась двумерность.

Мы видим, что все различия, тональные и цветовые, этой картины так построены, что между ними почти нет пространства, все черные плоскости совсем нам не кажутся дырками. И с этой стороны в его картине мы вынуждены признать, что он достиг своей цели. Я уже сказал, что весь объемный натюрморт раздавлен и выведен из трехмерного в двумерное плоскостное ощущение и что это удалось ему лишь благодаря умелому расположению цвета и тона.

Если же мы обратим внимание на нижнюю часть картины, то увидим признаки стола, и темные пятна вызовут у нас ас-



32. П.Пикассо. Три музыканта. 1921

социацию глубины; то есть данная картина не доведена еще до конца принципиально.

Приведенные тут примеры пятой стадии являют собой самые лучшие примеры, и к ним принадлежат работы таких мастеров, как Пикассо, Брак, Метценже, Альберт Глез, Грис и Маркусси. В этой группе художников мы встречаем новые фамилии Глеза, Гриса и Маркусси. Среди них нет Фернана Леже.

Это можно объяснить тем, что в прошлом нашем разборе <в предыдущей статье> мы выделили Леже, Глеза и Гриса в отдельную категорию либо ступень кубизма для того, чтобы наша квалификация кубизма была как можно более чистой и чтобы в будущем можно было разобраться в тех прибавках в произведениях Леже, Глеза, Гриса и Маркусси, из-за которых мы не смогли причислить их к кубистам.

Из этого видно, что кубизм имеет основное ядро, которое воздействует на другие индивидуальности, которые в эту воздействующую силу вносят свои индивидуальные особенности, отчего происходят и возникают те или иные изменения в картинах всего коллектива, который работает не по одной системе. Эти изменения и заставляют нас разбивать течения на категории и причислять их к той либо другой системе.

Итак, в нашем обзоре кубистической системы мы установили целый ряд изменений и разбили их на стадии, одна из которых является центральной магистралью. Напомню, что эта магистраль будет проходить под одной формулой либо формирующим элементом, который мы назвали серповидным.

Говоря иными словами, эта линия идет от первой стадии, которую мы назвали из-за ее формирования "геометровидной", и включает пятую стадию.

Другую линию, идущую от кубизма, мы назвали четвертой стадией, как вид пространственный.

А в общем, с рассмотрением всего кубизма, мы пока что выделили новую группировку художников, которая, на наш взгляд, не имеет прямой связи с кубизмом.

Возможно, дальнейший наш обзор даст новое освещение кубизма. Таким образом, для заключения обзора общего характера кубистической системы в следующей статье мы приступим к четвертой, пространственной, стадии кубизма, а также и к рассмотрению произведений станкового вида, выделенных из кубизма.

Нова генерація. Харків, 1928, № 9 и 12

Пространственный кубизм

Мы должны рассмотреть четвертую стадию развития кубистической системы. В предыдущей статье эту стадию мы назвали "пространственной стадией" выражения живописного содержания. Можно ее еще назвать и "пространственно-конструктивной". Почему именно конструктивной — мы и узнаем из этой статьи.

Чтобы начать анализ этой новой стадии, мы должны найти ее истоки, то есть мы должны определить, где именно и в каком месте кубистической системы начинается ее отход.

В предыдущем обзоре живописных кубистических стадий мы как-то обратили внимание читателя на наклеивание натуральных элементов на живописную поверхность картины и уже тогда пришли к выводу, что этот вид наклеивания вызовет к жизни новую форму или новый вид формирования живописных моментов в пространстве.

Но, учитывая то, что мы производили разбор лишь в области живописного двумерного формирования на плоскости, — анализ живописи в трехмерном пространстве нам пришлось <тогда> отложить.

Из нескольких этих слов может возникнуть вопрос о возможности развития живописи не на полотне, а в реальном пространстве.

Это может показаться удивительным, ибо какая же, дескать, может быть живопись в пространстве реальном, а не на полотне, и где сможет художник выразить живопись, как не на полотне?

Чтобы ответить на этот вопрос, я должен начать сам анализ живописного пространственного произведения для того, чтобы определить то восприятие, которое руководило живописцем, чтобы выяснить те обстоятельства, которые заставили художника отказаться от двумерного пространства и убрать с полотна живописные элементы, перенеся всю живописную работу в трехмерное реальное пространство. Итак, рассмотрим одно из произведений кубизма, где факторы поверхности выдают свое определенное значение.

Вот перед нами один из таких моментов, названный "La bouteille de rhum" ("Бутылка рома", № 33). Мы в нем видим, что фактурная поверхность играла для художника огромную роль, он готов был ею затемнить всю форму (см. пятнистость)[1].

Это один из видов фактуры, имеющей довольно грубый вид, который нас может больше всего заинтересовать со стороны ее корпусного состояния, что как бы само собой является тем каркасом, из которого строят основу фундамента для наращивания стены из плана в пространство, но эта картина не исключение.

Собственно говоря, вся кубистическая живопись фактурна, то есть каждая форма ее тела имеет свою фактуру или поверхность, которую можно назвать глянцевитой, шершавой, бугристой, мутной, прозрачной и непрозрачной и т.д.

Таким образом, весь рисунок имеет определенный “фактурный набор”, который, с одной стороны, вызывает живописное восприятие, и в этом случае он имеет фактуры в пространстве <вокруг>, например слой дерева передается при помощи живописных приемов, и с другой стороны, фактура исходит из восприятия контрастного углубления живописной остроты, вследствие чего подбирают “натуральные материалы”, как, например: из бумаги, дерева, штукатурки, стекла, железа и меди. Такие фактуры мы можем назвать “натуральными фактурами”.

Это дает нам основание полагать, что подбором разнообразных фактур руководит живописное их восприятие. Если бы восприятие материалов основывалось на другом чувстве или на другой потребности, скажем, на функциональной — утилитарной, тогда не было бы вообще живописной установки, а были бы иные причины, которые ничего общего с живописью не имели бы и дали бы иные результаты — вышел бы, например, стул, стол, шкаф, печка и т.д.

Но мы видим, что именно каждый такой контраст и подбор согласовывают с общим живописным тоном кубизма, что и сама фактура каждой формы лежит на одной линии живописного тона.

Такова, например, картина под названием “Бутылка рома” (№ 33), где мы видим, что она покрыта двумя фактурами, и замечаем, что одна из них является даже препятствием для контрастного построения форм (см. пятнистость), но фактуры эти не разрывают, однако, живописную поверхность на две части.

Наоборот, перемежаясь, они сохраняют полную связь.

Фактурная сторона данной картины значительно преобладает над формой и ослабляет ее качество — выразительность, но это дело другое, оно затрагивает новую тему, не имеющую отношения к этой статье.

Таким образом, мы устанавливаем, что все наклейки к фактуре организует живописное начало, а не какое-то иное утилитарное и что наклейки возникли через остроту именно контрастного живописного восприятия, а не какого-то иного.

Итак, данную стадию, в которой проявляются “натуральные фактуры”, мы можем назвать “пространственной живописной стадией”.

После картины “Бутылка рома” рассмотрим другую картину — “Женщина с гитарой” <Пикассо> (№ 34), где нас будет интересовать одна контрастная форма с искусственной фактурой. Форма эта имеет вид доски, на которой натурально выписаны слои дерева. Этот вид работы подал нам мысль не подражать натуре и не делать искусственной фактуры, а использовать натуру “как таковую”. Именно поэтому в третьем произведении мы видим натуральное наклеивание, то есть вырезку из газеты (№ 35).

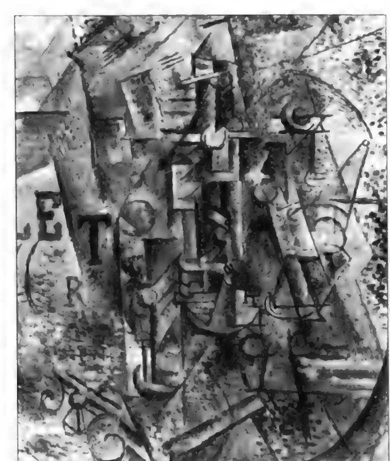
Но я вынужден вновь обратить ваше внимание на картину “Женщина с гитарой”, на ее живописный, искусственный тип фактуры как на определенный вид контраста, а также на общий вид произведения, отчего складывается впечатление, что это произведение не закончено, а лишь начертаны формы его; что на нем есть несколько пятен, которые производят впечатление, будто художник только начинает ее писать и положил лишь несколько пятен.

Одно из этих пятен особенно привлекает наше внимание, оно волнует нас своей контрастной неожиданностью и своей фактурой, то есть нанесенными на нем слоями дерева.

Это пятно представляет собой кусок доски, который держит в руке гитаристка.

Конечно, мы, вероятно, не ошибемся, сказав, что эта часть есть не что иное, как элемент гитарной доски; потому художник и дал в руки этой женщине гитару, но мы видим, что в картине этой нет ни женщины, ни гитары и что женщина и гитара есть лишь повод для разработки новой реальной формы выражения живописного содержания.

Впечатление незаконченности нас не должно нисколько беспокоить, ибо достижение законченности произведения вообще довольно затяжная вещь, а данный момент незаконченности я склонен пояснить тем, что дальнейшая живописная работа остановлена силою введения контрастного пятна, на котором и представ-



33. П.Пикассо. Бутылка рома. 1911

лен слой доски и которое вместе с другими формами образовало мощную связь контраста с остротой, то есть живописец достиг своей цели.

Теперь перейдем к картине с газетной вырезкой (№ 35). На этой картине видим три пятна, причем два из них плоские по форме, а третье пятно имеет объемный характер с кривым, похожим на гитару контуром.

Эти три пятна находятся среди целого ряда разнообразных линий, построенных по принципу контраста.

Нас мало занимает общая законченность картины, — интересным для нас моментом является только натуральное наклеивание, ибо это первый момент, который можно назвать "пространственным вырастанием живописных натуральных элементов".

Что же означает это вырастание, каковы последствия от этого вырастания могут быть в будущей картине и какое значение будет иметь полотно в дальнейшем вырастании натуральных фактур?

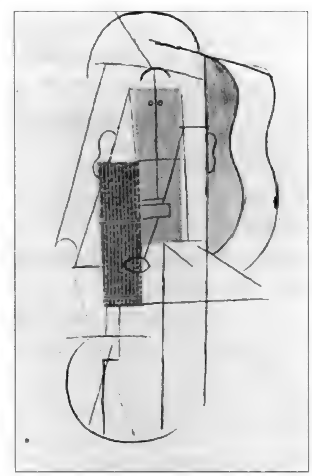
Вот ряд вопросов, что возникли у нас в связи с появлением наклейки. Попробуем ответить себе на эти вопросы, рассматривая подобные явления.

Итак, рассмотрим всю поверхность картины хотя бы с живописной стороны, с самой наклейки, то есть с ее башни пространственного вырастания, и мы увидим, что вырастание ее идет с самого плана двумерной тонописной поверхности полотна, что наклейка уже выходит из двумерности и не являет собой плоскости, как чужая ему, она уже переходит в трехмерность, то есть имеет объем, который растет на нас, а остальные пятна остаются в двумерном плане.

Таким образом, вся ранее живописная поверхность картины кубизма, как мы уже это видели, развивалась в отвесном состоянии. Эта иллюзия объема разворачивалась перед нами все же на плоскости двумерного полотна с момента наклеивания, то есть вырастания ее на нас, в реальное пространство; мы уже должны воспринимать ее со всех сторон, посколь-



34. П.Пикассо. Женщина с гитарой. 1911-1914



35. П.Пикассо. Голова. 1913

ку создается и реальный объем, картина вырастает отвесно. Это вырастание, конечно, должно происходить до тех пор, пока все элементы <не> вырастут настолько, чтобы поверхность полотна, на котором вырастают пятна, стала подставкой или планом и изображала бы пол, на котором будут строиться формы в отвесном порядке.

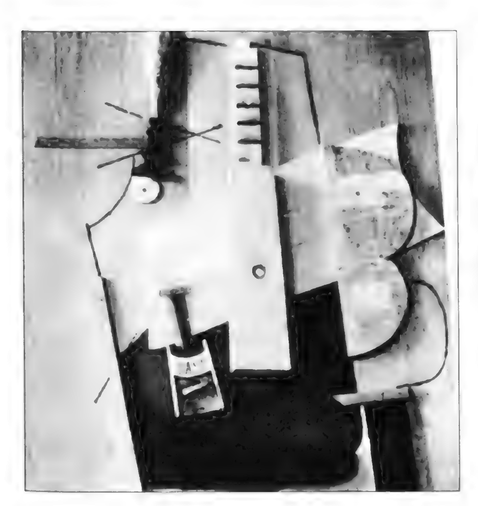
Рассматривая картину, мы видим, что в картину двумерного пространства четвертой стадии введены еще и другие материалы: дерево различной толщины, то есть разного масштаба вырастание.

В данной картине художник уже не настолько обращает внимание на подбор контрастного материала, и это делается на основе ощущения живописной программы задуманной картины.

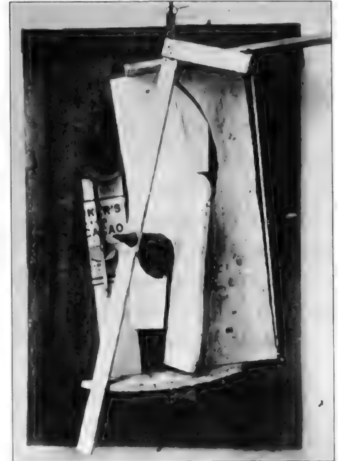
А еще дальше, в картине пятой и шестой[2], мы видим, что все они состоят только из одних трехмерных материалов, причем не изменяют своей формулы кубизма. Все материалы построены по всем правилам, как мы это видели раньше в живописном кубизме.

Сохраним также контрасты наклеивания и т.д.

Итак, мы видим, что вырастание форм объема уже достигают значительных пространственных отношений, которые уже требуют для себя технических инженерных усилий, ко-



36. П.Пикассо. Натюрморт. 1913



37. П.Пикассо. Конструкция. 1913

торые состоят в конструктивном связывании одного элемента картины с другим.

Таким образом, мы видим, что в чисто живописную картину проникают новые технические приемы, и эти приемы мы можем уже назвать "инженерными". Этот случай представляет собой такой момент, когда свойства либо функциональные качества инженера начинают увязываться с художником или с художественной стороной выражения живописного ощущения художника.

Такой способ инженерного конструирования художественной картины, в отличие от других утилитарных конструкций, мы можем назвать "художественной конструкцией" (функция эстетическая или функция живого анализа).

Итак, в нашем кратком обозрении и характеристике кубистических изменений мы видим, что четвертая форма развития кубистической системы выходит в реальное пространство и как бы занимает место того искусства, которое мы называем скульптурой, но с той лишь разницей, что весь материал для построения картины подбирают и обрабатывают на основании живописного чувства или ощущения.

Потому и в данных рельефных картинах Пикассо (№ 36 и 37) мы устанавливаем целый ряд элементов, которые находим в живописной или тонально-цветовых стадиях кубизма.

Таким образом, впервые в четвертой стадии мы встретили новые термины "конструировать" и "строить". Впервые также встретили новый вид материального живописного построения картины в пространстве.

Итак, благодаря инициативе французских художников в этой области за это взялись и наши художники.

Это влияние французских художников раздвоилось и дало два течения в искусстве: конструктивно-художественно-пространственное — живопись как таковая в пространстве — и течение, последователей которого назвали "конструктивистами".

Итак, нам стоит запомнить эти картины Пикассо (№ 36 и 37), чтобы не потерять связи при рассмотрении "конструктивизма".

Картина (№ 37) представляет собой главную исходную точку для русского художественно-пространственного конструктивного искусства, а также и для функционального, то есть утилитарного, конструктивизма.

Итак, мы произвели общий обзор четвертой стадии кубизма, и, таким образом, следующий, очередной наш обзор мы начнем с художников Фернана Леже, Гриса и Метценже, которых мы видели, рассматривая произведения пятой стадии кубизма.

Нова генерація. Харків, 1929, № 4

Леже, Грис, Эрбен, Метценже

Итак, закончив в предыдущей статье обзор формальной стороны "пространственной живописи в 4-й стадии развития кубизма", мы теперь должны будем выполнить необычайно трудное задание: рассмотреть художественный материал, исключенный нами при рассмотрении всех стадий кубизма по той причине, что в данных произведениях мы не нашли той формирующей формулы, благодаря которой мы могли бы их поместить в ту или иную стадию кубизма.

Мы помним первую "геометровидную" стадию кубизма, в которой мы рассматривали наличие "живописи как таковости", иными словами говоря, рассматривали живописный чистый элемент, и, сравнивая произведения Ф.Леже, которые анализируем сегодня, мы видим, что такого элемента живописи, который являл бы собой содержание самого произведения, здесь нет. Мало того, мы не находим и тождества в самой структуре, скажем, цветового тела произведения, мы не находим тождества отношений элементов, что конструируются, которые не отвечали бы формуле, что мы назвали серповидной, то есть мы определили, что целый ряд кубистических произведений имеет тенденцию привести произведение к серповидной формуле, к контрасту прямой с кривой.

Возьмем для примера какую-либо из картин кубизма, хотя бы натюрморт <Пикассо> 1912 года (а <№ 38> или б <№ 39>) ,и сравним ее с картиной Ф.Леже, написанной в 1911 <1909-1910> году (№ 40), изображающей пейзаж или рубку деревьев.

И нам станет сразу ясно, что между ними существует разница в построении фактурном и структуре по формальным отношениям. Мы видим, что контрастного сопоставления разнородных форм элементов нет, что у Леже в данной картине, наоборот, все разнообразие по форме материалов сводится к одной форме объемного вида и что между ними существуют только их масштабные величины, которые не производят пока на нас такого впечатления, будто они контрастно организованы, как это мы видим в любой кубистической картине.

Далее обратим внимание и на саму фактуру, и мы увидим, что фактура ее однообразна, так как однообразно и самое тело картины. Мы можем отметить, что в ней есть один контрастный элемент, что повто-

ряется в нескольких местах картины, — формы линий, — очевидно, пальцев рук. Но этот контраст настолько незначителен, что из-за него мы не можем отнести картину к кубизму. Но все же этот элемент нам надо принять во внимание, так как ему принадлежит большое будущее в дальнейших работах Леже, ибо этот самый элемент создает новую формулу. Таким образом, структура данной картины, которую мы рассмотрели, не выявила тех признаков, которые дали бы нам возможность отнести ее к той или иной стадии кубизма, изученного нами.

Теперь возьмем другую картину Леже, которая называется “Три портрета” <”Этюд к трем портретам” (№ 41)[1]>, и проделаем над ней ту же самую методу сравнения. Картина эта написана в 1911 году.

Что же мы в ней встречаем такого, что дало бы нам право присоединить ее к категории картин художника Брака или Пикассо? Если мы сейчас произведем сравнение, то увидим ту же разницу, которая была и в картине “Дровосеки” <”Обнаженные в лесу”> (№ 40).

Наоборот, характером трактовки, самой фактурой, структурой и отношением к предмету как к материалу можем ее присоединить к картине “Дровосеки”.

Разница между этими двумя картинами будет состоять лишь в том, что контрастность родственных форм пополнена градацией их величин, что общее чувство будет, скорее, металлическим, что все формы трубовидного характера и лентообразны, что белые пятна приблизительно схожи с “Дровосеками”.



38. П.Пикассо. Скрипка, стакан, трубка и чернильница. 1912



39. П.Пикассо. Натюрморт. 1912

Мы видим, что три фигуры трактуются не по принципу кубизма и что они рассматриваются как таковые, что их лица выражают различные психологические моменты. Картина эта есть следствие картины “Дровосеки”, но в ней есть более острое сочетание белых пятен; они более организованы и приобретают определенное значение на будущее; лентообразные формочки разной величины, соотнесенные с большими трубовидными формами, начинают пробуждать в художнике свою остроту.

Белые пятна — третья форма контраста в данной поверхности картины, что в будущем также займет определенное место в формировании картины.

Мы имеем и несколько моментов линейного характера, например, в руках сидящей фигуры, руки которой лежат на колене одной ноги, перекинутой через другую.

Итак, данная картина хоть и очень ярко выдвинула контрастные элементы и таким образом как будто бы поставила себя на линию кубизма, в котором контраст является одной из основ построения живописного ощущения, этого все еще недостаточно, чтобы отнести ее к какой-либо из рассмотренных стадий кубизма.

Итак, рассмотрим другую картину того же автора — “Пожар” или “Дымы” (№ 42) — и поставим ее рядом с только что рассмотренной картиной “Три портрета” (№ 41). Сделаем мы это для того, чтобы одновременно видеть развитие у него формы, а также и вести поиски тех признаков, которые могли бы установить принадлежность к кубизму.

Общий осмотр поверхности этой картины показывает нам, что в ней есть тождество и наличие тех же самых элементов, что имеются и в предыдущей (№ 41), а именно: есть такие же белые пятна, то есть формы, которые приближаются к шару (дымовидные).

Эти белые пятна по своей форме имеют безусловное родство с белыми пятнами в рассмотренной картине “Три портрета”. Только в этой картине они более выразительны.

Но в этой картине все трубообразные и лентовидные формы



40. Ф.Леже. Дровосеки (Обнаженные в лесу). 1909-1910

исчезли. Их место заняла новая форма — плоскость, а линейные элементы в большей степени развились в процентном отношении. При этом мы отметим, что происхождение всех элементов данной картины проявлено очень ясно. Каждый элемент выделен из предмета или явления.

Далее <в картине “Дымы”> мы должны обратить внимание на крыши и сами дома, что виднеются сквозь разрывы в дыму, на их геометровидную форму с ясно прочерченными линиями. Это мы можем воспринять как цель художника, который стремился именно геометризовать здания или упростить их, а также привести весь этот пейзаж к художественному упрощению.

Такая наша мысль была бы ошибочной, ибо никакого упрощения в данной картине нет и цели такой не могло быть.

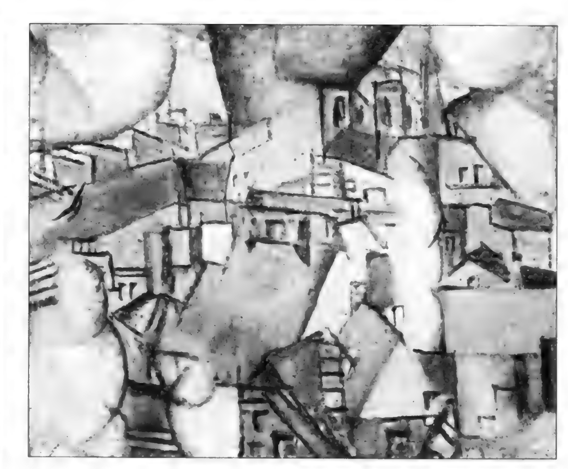
Вернее будет, если мы скажем, что весь пейзаж этого поселка, в котором случился пожар, — послужил только материалом для построения художественного произведения, а вернее, что сам художник “поджег“ поселок для того, чтобы получить из формы дыма контрастный элемент.

В таком случае выведенные линии с крыш домов — чисто контрастные элементы, как и сами крыши, претворенные в элемент плоскости, как и дым, претворенный в контрастную форму.

Но кроме этой формальной стороны в этой картине еще очень хорошо проявлено чувство пространства. Оно настолько ярко, что мы не ошибемся, если скажем, что содержание этого произведения — пространство.



41. Ф.Леже. Этюд к трем портретам. 1910-1911



42. Ф.Леже. Дымы (Дымы над крышами). 1912

Теперь нам нужно сделать и выводы, куда отнести эту картину, к какой стадии кубизма она принадлежит.

Из этого небольшого анализа мы видим, что эта третья картина — прямое развитие предыдущих работ Леже, что их формирующий элемент мог быть выражен такой формулой: “объем, круг, линия”, и что эта формула для всех трех картин едина. В выявлении оно было бы таким: O o —.

Таким образом, в данной картине мы не только не находим разнообразных контрастов, но и форма их не является общей для кубизма.

Правда, мы в данной картине встречаем ясно выраженное содержание пространственное. И как будто тем самым она приближается к четвертой стадии кубизма, но мы видим, что в четвертой стадии не проявляется “как таковость” пространственного чувства, а лишь выявлено в пространстве ощущение живописное. Это не дает нам возможности отнести ее к четвертой стадии, а также и к живописным стадиям, ибо задача у нее иная.

Итак, рассмотрим другую картину Ф.Леже, которую художник назвал “Дама в голубом”, написанную в том же, 1912 году (№ 43).

Внешний вид этой картины напоминает нам предыдущую картину “Дымы”. Развивается эта картина все по той же формуле, в ней мы отмечаем элементы предыдущих картин, плюс элементы дыма, плюс пространство. Эта картина — прямое следствие предыдущей картины, в которой художник довел ее структуру до очень высокого уровня.

Мы можем сказать, что в этой картине заканчивается один цикл развития одной и той же мысли, начатой в его первой картине, “Дровосеки”, которую мы просмотрели.

Но этот конец не является, однако, концом. Основная формула продолжает быть все той же неизменной формирующей в дальнейших его восприятиях мира. Потому неизменными элементами структуры в данной картине, и будущих, являются объемный, линейный и плоский характер; построение объемного тела имеет два типа усеченных конусов и яйцевидных, что в кубизме встречаются, но характер их совсем иной.

Мы также встречаем линию и плоскость, но это еще не дает нам право относить и эту картину Леже к кубистическим стадиям живописного порядка. Структура тела живописной поверхности кубизма иная, как это видно из их сравнения.

В данном произведении мы перечислили целый ряд формирующих элементов, среди которых выделим плоскость. На эту плоскость, которая в данной картине не имеет большого значения, мы должны обратить внимание, так как в будущем она станет формулой формирования. Уже в этой картине мы

видим, что некоторые объемы раздавлены и преобразованы в плоский вид, хотя они и имеют ощущение объема.

Теперь перейдем к новому произведению Леже, которое он написал в 1913 году и назвал “Вариация форм” (№ 44). В данной картине художник оперирует уже чисто абстрактными формами. В этой картине мы видим ту же формулу и те же элементы формирования. Та же самая структура, тот самый контраст. К этому же типу принадлежит и его другая работа, которую он написал в 1914 году, — “Сидящий человек” (№ 45). И если мы сравним их, то сможем сделать вывод, что у художника существует несколько формирующих элементов, в которые он одевает натуру, чего бы мы не сказали про кубизм.

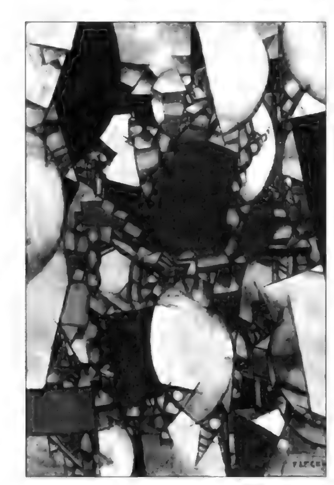
Эти две последние картины не дают нам ничего нового, и наоборот, “Дама в голубом” (№ 43) является шедевром относительно этих двух.

Что же касается того, какие мы получим от них чувства или ассоциации, то мы скажем, что две эти картины вызывают ассоциацию металлического ощущения, то есть то же самое, что мы получаем от первых двух картин — “Дровосеки” и “Три портрета”.

Исключаются из этого состояния две картины — “Дымы” и “Дама в голубом”. Но вот перейдем еще к двум его картинам, которые он написал в 1918 году (№ 46 и 47).

Мы видим, что ощущение художником металла привело Леже к самому металлу (№ 48 — фотография частей машины), к самим футуристическим элементам. Он уже пишет винты, моторы и самого человека, трактует их как железо, как механический аппарат, его человек утратил кость, и мясо, и душу, вместо которой Леже вложил свое чувство и свою душу, благодаря чему растворились мотор, и винты, и человек среди них в новый порядок, созданный чувством художника. Таким образом, мы не можем сказать, что все эти работы бездушны, лишены духа, что имеют только формальную сторону, ибо их создали дух и душа художника.

Итак, мы сказали, что Леже в данных вещах приближается к футуризму, так как попадает в окружение труда, железа, газа, в окружение моторов и машин, винтов. Но выясняется, что в этом новом окружении ничего не изменилось для него, и тут он так же трактует и мотор, и машину, как и “Дровосеков”, как и “Три портрета”, и тут мы встречаем ту же структуру и ту же формирующую формулу. Его мотор не движет-



43. Ф.Леже. Дама в голубом. 1912

ся, его винты не движутся, как движутся они, входя в иное тело, они у него, скорее, расцветают полевыми цветами, как и все у него цветет. Этого мы не нашли в футуризме и потому не можем его отнести к категории футуризма, который преследует динамическую суть явлений. Отметим еще одну сторону.

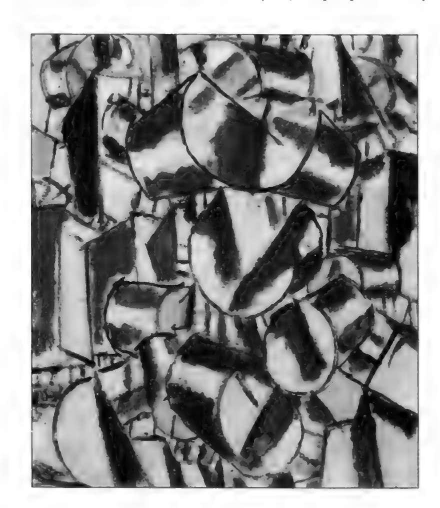
Если мы рассматриваем картину Леже в бесцветной репродукции, то ощущения металлического порядка мы получаем больше, так как сама бесцветная репродукция своим тоном как бы ближе стоит к цветовой стороне металла, нежели его цветные формы или формы, которые он сам расцветил.

Вот перед нами его цветная картина “Винты” <№ 46>. Это не что иное, как цветок, цветовая гамма, которая не соответствует металлическому ощущению. Они сами по себе, а формы сами по себе (цветочная эстетика).

Таким образом, и по этой линии Леже не принадлежит ни к одной стадии кубизма или футуризма. Но, в общем, мы не можем сказать, что Леже находится вне влияния кубизма или футуризма, и поэтому исключать его из этого порядка невозможно.

Поэтому мы склоняемся к тому, чтобы создать новую промежуточную группу (межкубистическую) ярких индивидуальных художников.

Мало того, Ф.Леже — одно из выдающихся исключений. Он смог создать формирующий элемент, его состояние может иметь свою формулу “лежизма”, подобно кубизму, формулу которого нашли Брак и Пикассо.



44. Ф.Леже. Вариация форм (Контрасты форм). 1913



45. Ф.Леже. Сидящий человек (Сидящая женщина). 1914

Далее мы рассмотрим картину Леже “Женщина с букетом” (№ 49), написанную в 1924 году.

Рассматривая “Женщину с букетом”, вам может показаться, что Леже изменил своим традициям и повернулся от беспредметности к предмету и что он приступает к выявлению его “как таковости”.

Такой наш вывод был бы ошибочным и мог бы привести к большому недоразумению.

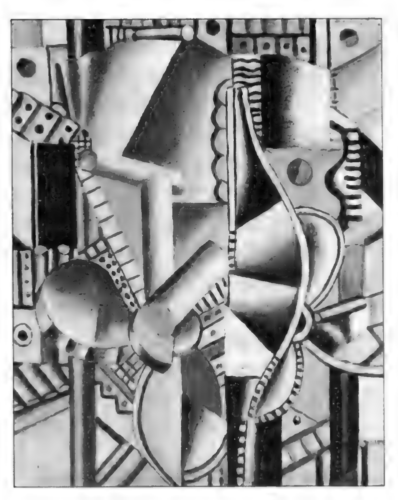
Чтобы вынести правильное суждение, нам нужно более внимательно рассмотреть и эту вещь.

Так же как и все предыдущие его работы, <поскольку> из всех его работ мы встретили только одну, которая создавалась в абстрактных формах, таких, из которых создана “Вариация форм”.

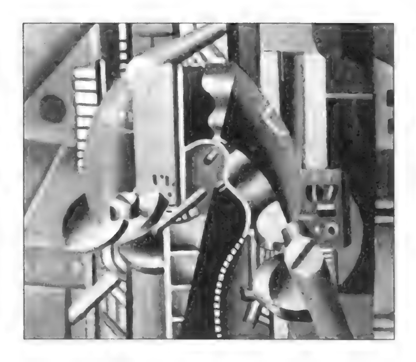
Именно в ней мы увидели, собственно говоря, те формирующие элементы, какими он формировал все предметы и явления. Остальные картины не беспредметны, наоборот, все предметы служили только стержнем, на который нанизывались его беспредметные формы: другой роли предмет у него не играл.

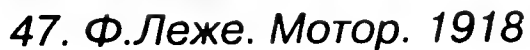
И в данной картине “Женщина с букетом” предмет играет ту же самую роль, что и в картине “Дама в голубом” (№ 43), и “Три портрета”, и “Дымы”; и в № 43 мы видим ту же самую формирующую формулу, точно ту же самую контрастность формовых элементов, ту же структуру.

Теперь нам надлежит еще рассмотреть две ра-

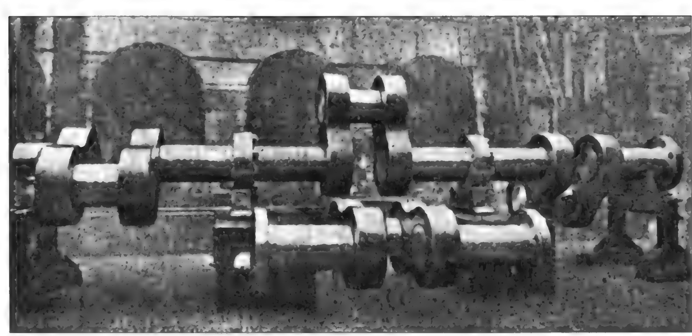


46. Ф.Леже.
Винты (Пропеллеры). 1918





47. Ф.Леже. Мотор. 1918



48. Мотор (Коленчатый вал). Фотография

боты Леже, чтобы закончить обзор его произведений. Для этого мы возьмем художественный материал, который дошел до нас, его картины “Роза и циркуль” (1925, № 50), “Декоративная композиция” (1922, № 51) и “Стенная роспись” (1924, № 52 [2]). В первом из этих его трех произведений мы видим то же самое, но можем также заметить в центре плоскость, которую можно признать некоторым новшеством.

А если мы сравним эту картину с картиной “Женщина с букетом” (№ 49), то увидим, что это будет то же самое. Но поскольку мы уже сказали выше о плоскости, что она должна иметь большое значение в формировании, что она может стать формулой в его дальнейших работах, заменив собой предыдущую формулу, то появление в картине “Роза и циркуль” плоскости может уже служить некоторым моментом приближения Леже к новой форме картины.

Наконец, перед нами еще его последняя работа, которая представляет собой одну композицию плоскости. Правда, мы должны отметить, что данная композиция предназначена для стенописи, но все же мы видим, что изменения произошли большие. Настолько все изменилось, что нужно быть хорошо знакомым с его работами, знать основу структуры картин Леже и выучить формулу построения (прибавочный элемент), чтобы сказать, что и эта картина принадлежит Ф.Леже.

Закончив поверхностный обзор произведений Леже, мы приступаем к обзору работ другого французского художника, Хуана Гриса. Рассмотрение его произведений мы будем вести по такой же линии и на тот же предмет выяснения его принадлежности к кубистической группе картин, а также и для того, <чтобы выяснить>, под каким влиянием живописного течения находился этот художник. Конечно, мы должны признать, что и Ф.Леже, и Х.Грис были под влиянием двух течений — и кубизма, и футуризма, но яркого проявления не имели. Так что признаки этого влияния были настолько незначительны, что мы не могли отнести структуру картин Леже ни к кубистической структуре, ни к футуристической.

Мало того, мы в своем обзоре нашли формулу построения структуры его картин, которая при сравнении с кубистической ничего общего с ней не имеет. То же самое мы видим у Х.Гриса. Правда, перед нами небольшой материал, у нас нет его ранних работ, мы имеем только три работы 1912 года, которые и должны будут послужить нам художественным материалом для нашего обзора.

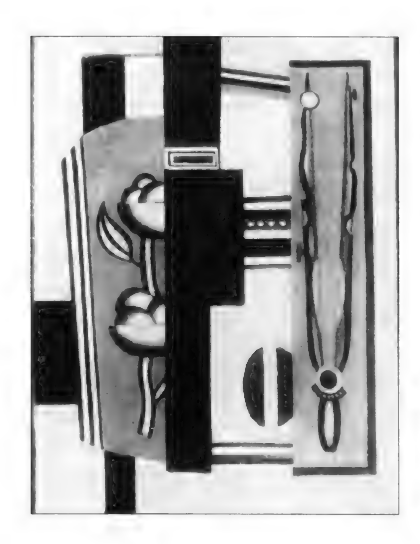


49. Ф.Леже. Женщина с букетом. 1924

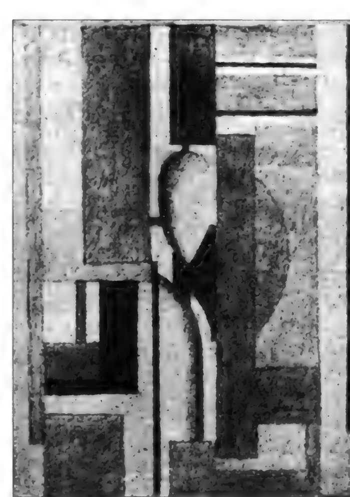
Но будем думать, что и эти три картины являются существенным материалом, который даст нам все-таки какой-то ответ на наш вопрос. Итак, применим и к этим картинам тот же метод внешнего сравнения с кубистической структурой того же года “натюрмортов” <№ 38 и 39>.

Естественно, они будут отличаться настолько, что перепутать эти две картины невозможно... Мы не будем тут слишком долго говорить ни о структуре, ни о фактуре, так как эта разница весьма очевидна, скажем только несколько слов о самом важном в кубизме, о контрастном сопоставлении элементов (№ 53).

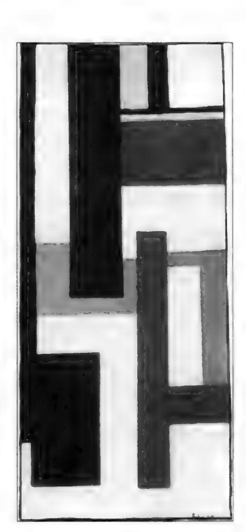
В картине “Сигары” (1912) ярко выявленных контрастов нет. Есть незначительные сдвиги рюмковидной формы и коробки с сигарами, где в качестве контраста использованы линии. Есть попытка разделить всю поверхность полотна на четыре пространственных контраста нанесением линии через все полотно по горизонтали и вертикали с тем расчетом, чтобы на каждой из таких площадей пространства показать разнообразие существующих предметов. Такое отношение является, конечно, кубистическим методом, но этот метод проявлен неясно. Мы можем только догадываться об этом желании и о назначении этих линий. В действительности это вещь плоская, все элементы однообразны и имеют один и тот же характер, одну и ту же толщину линий, а плоскостное



50. Ф.Леже. Роза и циркуль. 1925



51. Ф.Леже. Декоративная композиция. 1922



52. Ф.Леже. Стенная роспись. 1924. Фрагмент

ощущение говорит нам об отсутствии у художника живописных основ, которые так сильно выявлены в первых стадиях кубизма. И это отсутствие живописных основ у художника не позволяет нам рассматриваемые произведения отнести к типу первых стадий кубизма.

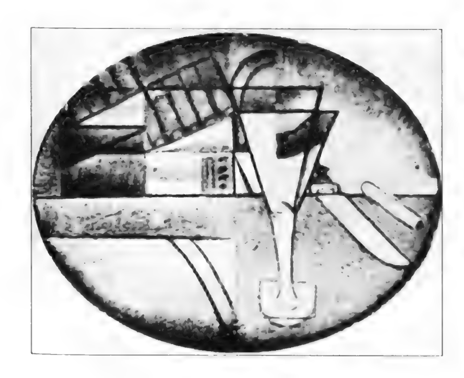
Другая картина — “Гитара и рюмки” (1912, № 54) — также со своей внешней стороны весьма отличается от любой кубистической картины, по структуре целиком иная; контрасты не имеют той остроты сопоставления, которую мы имеем в кубизме. Например, гриф гитары, который для кубистической картины имел такое большое значение именно контрастною своею формою, в данной картине не имеет никакого значения, его даже найти трудно.

Формы все однообразно трактуются, отчего уменьшается сила картины; в частности, например, рюмка интересно разработана и могла бы служить как очень хороший контрастный элемент, но из-за повторяемости характера форм и фактуры становится незаметной. Имеется признак серповидной формулы, которая должна быть формирующим элементом, но она не развита, и этому, очевидно, мешает какое-то иное влияние, формула которого изменена.

Я лично склонен ощущать в этой структуре металличность, то есть чугунную структуру, что-то такое, что есть и в произведениях Леже, и, возможно, с одной стороны, причиной этого является футуризм.

Но, конечно, то чувство, которое выявляет футуризм у Х.Гриса, не развивается, а приостанавливается.

В этом же меня убеждают и другие картины Х.Гриса, “Человек в кафе”, “Часы” (№ 55 и 56), написанные в 1912 году. С этим ощущением этот человек в кафе, как и все, что его окружает, превращен в металлическое ощущение маши-





53. Х.Грис. Сигары. 1912



54. Х.Грис. Гитара и рюмки. 1912

ны, в нем видны все усилия показать его во всех моментах времени, то есть в движении. Сдвиги, или разложение его форм, скорее имеют основы футуризма, нежели кубизма, то же самое и в “Часах”. Но в действительности мы видим, что этот человек статичен, и по своему построению он тоже не согласуется с кубизмом, а больше сближается с футуристической формой построения, только с той разницей, что являет собой момент остановки.

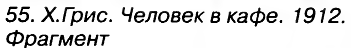
Для самого Х.Гриса данные произведения также не являются главной формулой, через которую он мог бы формировать те или иные ощущения или формировать одно и то же ощущение, как мы это видим у Леже.

На этих трех произведениях мы и должны закончить обзор его ранних работ, и, может быть, мы вернемся еще раз, если достанем больше материалов для дополнительного анализа. Отсюда мы должны сделать временной скачок и рассмотреть его произведения, которые он написал в <1919>[3] году (№ 57 и 58).

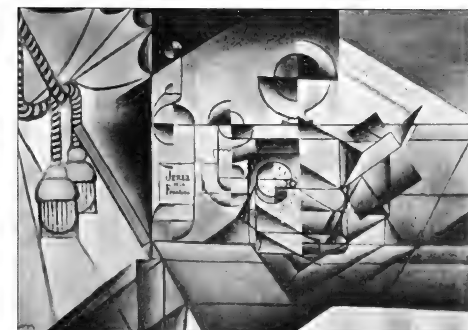
Эти произведения нам скажут, что с ним произошли большие изменения и что новые влияния произвели на него большое впечатление, благодаря чему он изменился и стал на твердую позицию. Итак, одна из первых картин Леже, написанных в 1919 году, сразу скажет нам, что серповидная форма кубизма и формула плоскости пятой стадии кубизма стали для него формирующими, в них он стал претворять каждый взятый предмет или явление, которые он брал.

Сравнивая работы этого нового порядка с работами художников кубизма пятой стадии, сразу же видно, что Грис пребывает в этой линии и что его произведения можно включить в пятую стадию кубизма. Такова его картина “Фигура”, такой же его “Натюрморт” <“Кастрюлька для соуса”, № 57>, написанные в <1919> году.





55. Х.Грис. Человек в кафе. 1912. Фрагмент



56. Х.Грис. Часы. 1912

Далее идет “Играющий арлекин” (1918), “Журнал” (1919), “Компотница” <“Гитара и компотница”, № 58> (1919) и “Натюрморт” (1925), которые являются характерными для пятой стадии.

Таким образом, мы включаем Х.Гриса в пятую стадию кубизма, поскольку мы обнаружили в его картинах серповидную плоскость.

Установив такую формулу для пятой стадии, мы установили тот знак, что нам скажет склад картины.

На этом мы можем закончить внешний обзор произведений художника Гриса.

Итак, эта статья имела своей целью классификацию произведений, в которую мы включили двух художников — Ф.Леже и Х.Гриса.

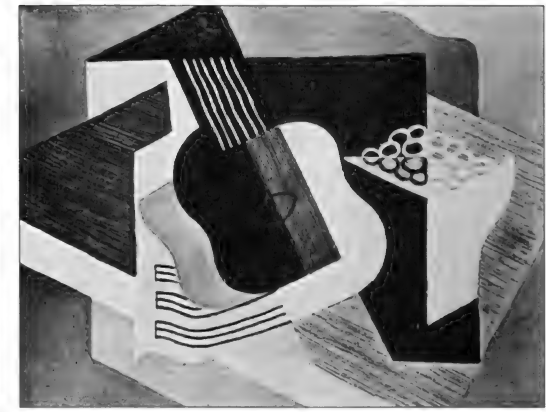
Мало того, мы нашли у Леже и новую формулу, а у Гриса определили формулу кубизма, то есть нашли прибавочный элемент, или формирующий элемент, вследствие чего Леже мы выделили в самостоятельную категорию, которую мы можем назвать “лежизмом”.

Исключая Леже из состава категории художников кубизма как новую личность, которая случайно была в группе кубизма, куда ее зачислили искусствоведы и критики, мы одновременно должны обратить внимание вновь на состав группы кубизма — не произошло ли каких-либо изменений в ее художественном составе.

И видим, что художник Ж.Метценже меняет свое поведение. Его работы



57. Х.Грис. Кастрюлька для соуса. 1919



58. Х.Грис. Гитара и компотница. 1919

1926 года обращают наше внимание, и у нас возникает вопрос об исключении его из состава кубизма.

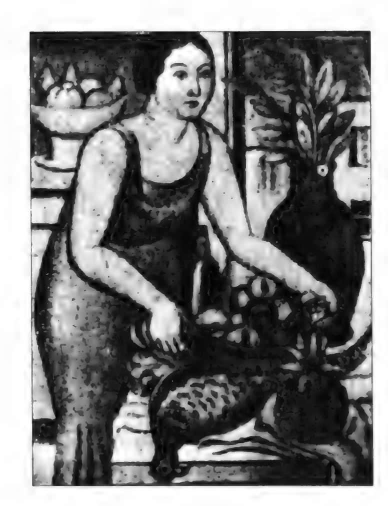
Для этого решения у нас есть только одна метода — “м е т о д с р а в н е н и я”, или “м е т о д п р и м е н е н и я”, той или иной формулы.

И на этот раз сравним все произведения Метценже 1926 года (№ 59) с произведением Леже “Женщина с букетом”, написанным в 1924 году, чтобы выявить их структурное и фактурное сходство и применить одно и то же отношение ко всякой форме и всей структуре картины.

И мы увидим, что все отношения будут те же самые, что все они сформированы ощущением одной и той же формулы.

Таким образом, Леже не остается в одиночестве, но к его формуле относится и Метценже. Это дает нам право на исключение его произведений из категории кубизма и включение его в формулу Леже.

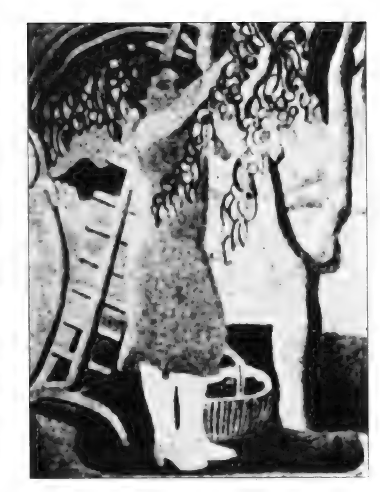
Таким образом, картины “Женщина за туалетом” (1926), “Фазан и фрукты” <“Женщина и фазан”> (1926, № 59), “Натюрморт” (1926) и “Жонглер” (1926, № 60) пополняют нашу новую категорию нового искусства по формуле Леже. Кроме художника Метценже у нас есть еще один художник — Огюст Эрбен, произведения которого для нашего будущего более детального анализа будут иметь свое значение, а в данном случае мы должны отнести его к определенной категории.



59. Ж.Метценже. Женщина и фазан. 1926



60. Ж.Метценже. Жонглер. 1926



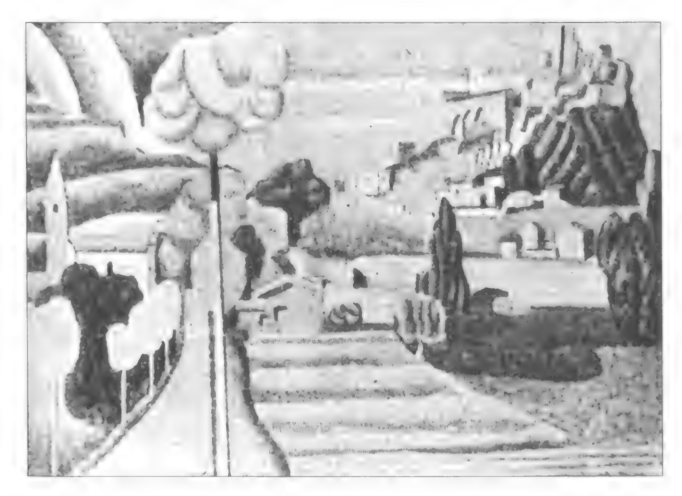
61. О.Эрбен. Сбор вишен. 1926

Перед нами стоят два его произведения, которые он написал в 1926 году, “Сбор вишен” (№ 61), “Пейзаж <в Весу>” (№ 62). По своим признакам эти два произведения имеют тот же характер структуры, по которому мы могли бы назвать их родственными структуре картины Леже “Женщина с букетом”.

У Эрбена точно та же яйцевидная трактовка и тот же самый подход к явлению.

На этом мы пока закончим обзор до другого раза, когда будем рассматривать конструктивизм.

Нова генерація. Харків, 1929, № 5



62. О.Эрбен. Пейзаж в Весу. 1926

Конструктивная живопись русских художников и конструктивизм

После того как мы рассмотрели произведения художников Ф.Леже, Х.Гриса и Ж.Метценже для их классификации, мы тем самым как бы закончили формальное обозрение двумерного кубизма, и в этой статье мы поставим снова вопрос о четвертой стадии кубизма как о форме пространственно-художественного конструктивного выражения живописного ощущения для того, чтобы выяснить дальнейшую роль кубизма в произведениях русских художников.

В предыдущей статье мы очертили французский кубизм, разбили его на несколько категорий и провели исследование о причастности других произведений к кубизму.

Приступая к обзору дальнейшего развития четвертой стадии кубизма у русских художников, мы оставляем в стороне кубистическую живопись русских мастеров. Делаем это не потому, что ценность русского живописного кубизма нам малоинтересна, мы в свое время вернемся к нему и, возможно, будем русскую живопись рассматривать под иным углом, который даст возможность выявить перед нами некоторые черты русского кубизма, которых мы не встретим во французском кубизме. Потому мы минуем три стадии живописного кубизма и переходим к четвертой — пространственному кубизму, который будет нас интересовать по линии пространственного углубления.

Итак, идеи пространственной кубистической живописи перенес из Франции к нам художник В.Татлин[1]. Над материальными этюдами работали тогда во Франции художники П.Пикассо и Архипенко. Для Татлина и Архипенко как для скульптора это явление имело положительную сторону, для Пикассо было лишь частностью. Материальные подборы Пикассо были для художника Татлина главным стимулом в его творчестве. Этот стимул был настолько силен, что вывел его сразу же из живописного двумерного строя и заставил перенести формирование и соотношение материалов по кубистическому ощущению в реальное пространство. Именно этот момент его поведения нам и приходится сейчас сравнивать с поведением Пикассо для того, чтобы определить их категорию. Для этого мы сравним два материальных подбора: Пикассо (№ 63) и Татлина

(№ 64,65 и 66), из чего мы видим, что формирование их было произведено по одной и той же кубистической формуле. Для отличия своих материальных подборов от подборов Пикассо художник Татлин назвал их “контр-рельефами”.

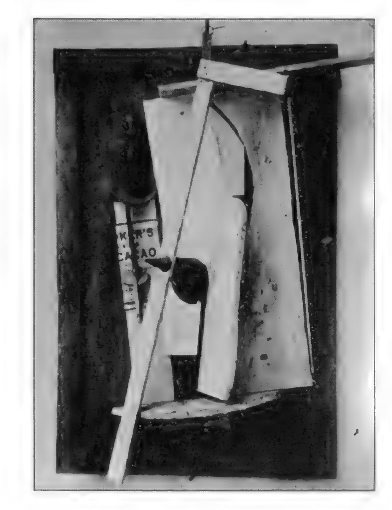
Хоть для нас это название в данном случае дела не меняет, ибо от него ничего существенного не произошло в построении, напротив, они (эти подборы) стали настолько близкими к работам Пикассо, что отличить работы Пикассо от работ Татлина сумеет не каждый. Поэтому, сравнивая рельеф Пикассо с “контр-рельефом” Татлина, мы видим, что общая структура их одинакова, также и фактура, а контрастное сравнение не намного отличается своей остротой. “Рельеф” <“Натюрморт”> Пикассо № 67 острее разноцветностью контрастных элементов и в целом более достоверен. “Контр-рельеф” Татлина № 64 более плоский, хотя и была установка на пространство и контраст, — он стоит близко к № 63.

Эти недостатки в следующем “контр-рельефе” (№ 68)[2] исчезли, и соотношение контрастных элементов доведены до значительной остроты. Эта острота развивается и в последующих двух “контр-рельефах” (№ 69а и 69б) и разрешена достаточно мощно. “Контр-рельеф” № 69а (1914) на штукатурке и № 69б — “Угловой контр-рельеф”, который превосходит все предыдущие, называются автором как повышенного типа; если в № 69а были подобраны в качестве материала железо, штукатурка и стекло, то в № 69б — железо, алюминий, левкас.

С этого “Углового контр-рельефа” мы видим развитие той идеи, которая была заложена в рельефе Пикассо, то есть идеи чистого искусства в пространстве. Как в одном, так и в другом случае все “контр-рельефы” являются целиком беспредметными явлениями пространственной художественной кубистической живописи, и строились они, не имея никакой утилитарной идеи или функции..

Острота этого типа искусства была весьма сильной, и она быстро повлияла на целый ряд художников, благодаря чему пространственная живопись представлена довольно большой группой мастеров, которых можно разделить на две группировки.

К одной группировке можно причислить “Обмоху” (Общество молодых художников)[3], в другой группировке мы видим определенное количество художников (одновременно объединенных идеей пространственной живописи). Ко второй группировке[4] можно причислить художников: В.Татлина, <П.>Митурича, <Л.>Бруни, Л.Попову,



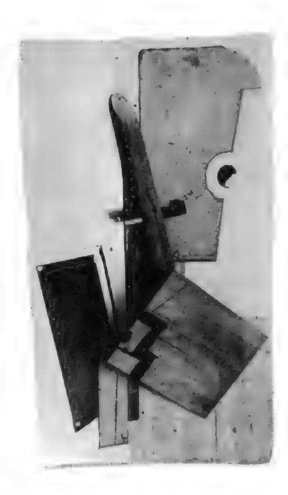
63. П.Пикассо. Конструкция. 1913

Н.Удальцову и И.Клюна. Но эта идея чистой пространственной живописи существовала недолго (1912-1919); ее эволюцию мы сейчас и рассмотрим.

Вот перед нами работа П.Митурича, созданная в 1918 году (№ 70) и названная им “Пространственная живопись”, и работа художника Л.Бруни (№ 71), которая названа “Живописная работа материалов” 1916 года. Таким образом, из этих названий уже видно, что наш термин пространственной живописи целиком исходил из основы живописного ощущения мастера-живописца, и выбор тех или иных материалов был обоснован тем же живописным ощущением материала. Так сами мастера назвали эту отрасль искусства, ибо иначе не могли ее назвать. Что до формальной стороны дела, то нам стало вполне очевидно, что как и структура фактуры, так и контраст полностью совпадают с кубизмом, их признаки дают нам право отнести их к четвертой стадии пространственной кубистической живописи, так как их формирование стоит на той же формуле кубизма. Таковы работы Л.Бруни (№ 71), Митурича (№ 70), Поповой (№ 72) и “Пробегающий пейзаж” И.Клюна (№ 73). Эта группировка русских художников-живописцев шла сугубо живописным беспредметным путем. Это, между прочим, единственный момент в четвертой стадии кубизма, который отошел от формы вещи, как это происходит в станковой живописи кубизма; точно такое же отношение встречаем и у русских художников, где видим, что еще в 1919 году эта линия стоит неколебимо, но далее она не развивается, а наоборот, начи-



64. В.Татлин. Живописный рельеф. 1913-1914



65. В.Татлин. Живописный рельеф. 1913-1914

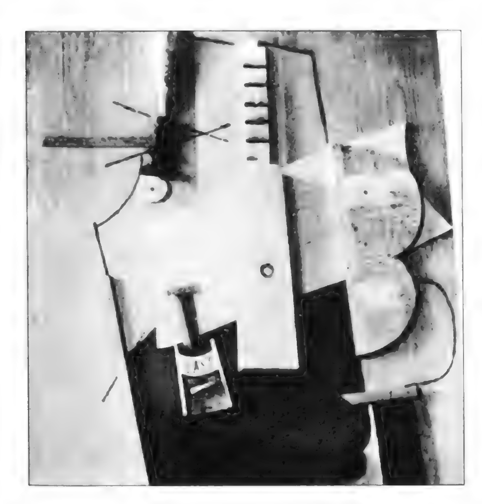


66. В.Татлин. Угловой контррельеф. 1914-1915

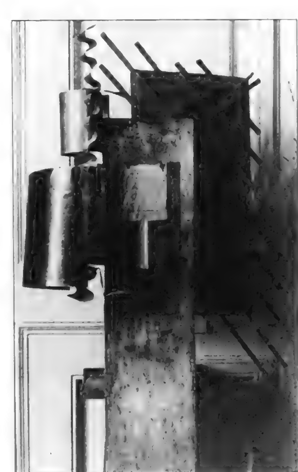
нается полный распад. Этот распад и сокращение развития чистой формы пространственной живописи мы можем объяснить тем же, чем мы объясняли подобное явление в другой живописной группировке, которая называется "Бубновым валетом", а сама формула кубизма, как выяснилось, была той формулой, которая после второй стадии стала бессильной в формировании живописной действительности. Эта же формула показала нам конечную точку развития живописного формирования, благодаря чему нам посчастливилось установить диапазон живописи. Она позволила нам установить наличие особого живописного ощущения и сказать, что живописный диапазон имеет свою альфу и омегу развития и что формулой кубизма можно формировать живописные ощущения лишь до определенного времени. Таким образом, группа "Бубновый валет", будучи по своему ощущению живописной, не могла сжиться с теми формулами, которые не дают возможности формировать живописные ощущения.

Так и другой группировке, "пространственной кубистической живописи", нельзя было идти по пути тех живописных ощущений, которые могут быть изложены той формулой кубизма, которая формирует содержание живописного материала в предмете либо в натуре, но не сам предмет.

Некоторое количество членов "пространственной кубистической живописи" пережили иные настроения, которые и стали причиной их выхода из беспредметной живописной группировки и перехода к предметной живописи либо к



67. П.Пикассо. Натюрморт. 1913



68. В.Татлин. Контррельеф. 1916

разработке конструктивных предметов, через которые они смогли бы формировать свое новое состояние. Другим состоянием был “утилитарный функционализм”; под этим другим состоянием объединились конструктивисты, а по линии “Бубнового валета”, или линии живописной, возвратились к природе как живописному содержанию. Говоря о возвращении к самой натуре, у нас может возникнуть вопрос, что под этим поворотом нужно видеть стремление, целью которого является передача “таковости предмета”. Это было бы большой ошибкой. В этом повороте этих художников вовсе не следует искать предметности либо “предмета как такового”, а следует видеть в этом повороте только формулу предмета, через которую формируются некоторые ощущения художника.

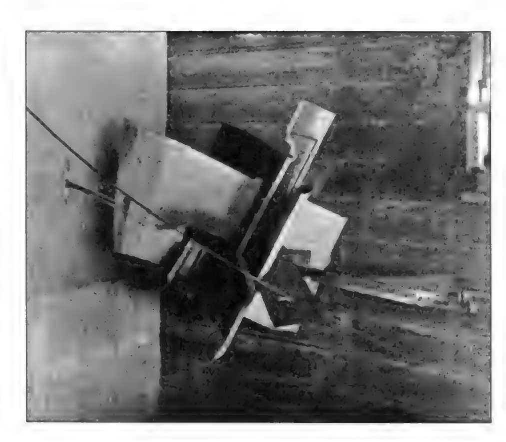
Дальнейший обзор вещей, что лежат на линии поворота, мы сейчас не будем производить, а продолжим линию развития четвертой стадии той группировки, которая оставалась на линии пространственного выражения живописных ощущений путем выбора материалов, и обратим внимание на последствия, которые возникают из этого в русском искусстве.

Итак, на фоне пространственной живописи последних лет мы уже не встречаем многих имен, которые встречались в начале нашего обзора. Из прежнего состава встречается только художник Татлин, который и продолжает свою работу, хоть и в ином виде, но все же эта иная работа проявляется в формировании материала по формуле живописного ощущения.

Взятые им для обработки материалы обрабатываются согласно формуле живописной. Целый ряд обработанных им досок получил целиком новую



69а. В.Татлин. Живописный рельеф 1915 г. 1915



69б. В.Татлин. Угловой контр-рельеф. 1915



70. П.Митурич. Пространственная живопись № 12. 1918

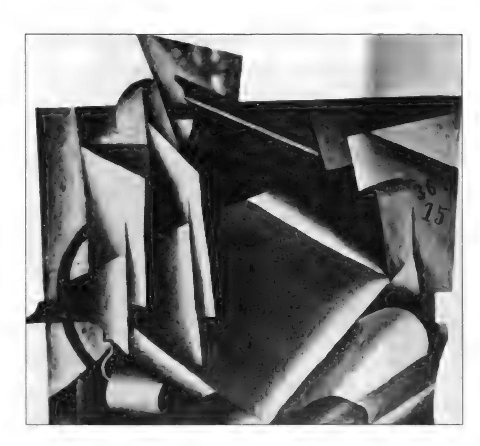
фактуру живописного ощущения, пряча свою “как таковость”, то есть природу. Из этого мы можем заключить, что пространственная живопись еще продолжает жить, и на этом моменте мы и обязаны фиксировать свое внимание, так как этот момент его работ является конечным в понимании чистого пространственного живописного выражения.

Почему оно конечное, — на этот вопрос нам дают ответ работы самого художника. Мы видим, что весь материал, формируемый через живописное ощущение, начинает принимать иную цель и предназначение. Если мы рассмотрим новые работы В.Татлина чисто утилитарного назначения, то увидим, что и формирование или выбор того или иного предмета все же проходят под контролем не “глаза” и “прикосновения”, как об этом часто говорит автор, а под контролем тех живописно-пространственных ощущений, которые стоят под формулой четвертой стадии кубизма. Глаз есть лишь мертвый, механический проводник образа явлений в живое ощущение или чувство.

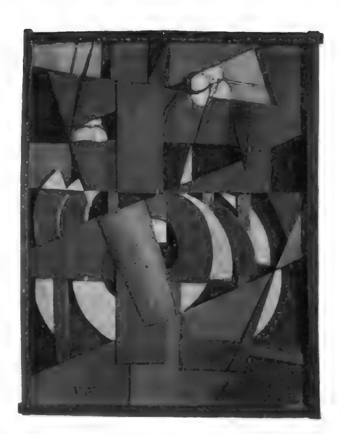
Следующее его произведение будет подано в форме домашней печи[5], которая изображена, правда, в таком виде, что разрешить вопрос о ее изобразительно-живописной стороне довольно трудно (1924, № 74). Но этот момент является для нас чрезвычайно важным фактом, ибо этот факт является моментом втягивания художника-живописца в формирование художественного быта. Таким образом, мы видим, что мастера пространственной живописи включили себя и художественную формулу в работу над формированием предметов с их функционально-утилитарной стороны. Это и есть для нас новый момент, в кото-



71. Л.Бруни. Живописная работа материалов. 1916



72. Л.Попова. Живописный рельеф. 1916 (1915?)



73. И.Клюн. Пробегающий пейзаж. 1914-1915

ром художник начинает проявлять свои живописные ощущения под знаком двух формул: кубистической системы живописи и формулы функционально-утилитарной, которая начинает становиться главной и руководящей. Но этот момент либо эта точка в свою очередь вызвали разложение пространственно-живописной группировки. Потому художники разделились на две группы. Одни пошли по линии чисто художественных ценностей и формируют свои ощущения согласно той или иной формуле изобразительного выражения, другие пошли в сторону утилитарного функционализма. Первых мы назвали пространственно-художественной живописной группой, вторых — конструктивистами-функционалистами-утилитарниками. Из материалов, которые есть у нас, по линии художественной конструктивности мы сможем отметить только А.Архипенко (№ 75) и Габо, его "Голову" <"Построение головы № 2"> (№ 76) и его "Пластику стекла" (№ 77).

По второй линии мы можем выделить главным образом художника В.Татлина, который пошел по пути утилитарно-конструктивного функционализма вещей. В этом пункте мы видим из произведений конструктивного функционализма, что присутствие признаков кубизма не приостанавливается, а, наоборот, сохраняется, но формирование материалов уже идет по формуле утилитарных функций. Потому нам следует только констатировать тот факт, что кубизм имеет сильное влияние на конструктивное течение и был для него исходной точкой. Особенно это видно на фактурной обработке предметов и выборе последних. Это подтверждают нам все работы В.Татлина, и по части этого его модель памятника III Интернационалу, в котором автор подчеркивает, что этот памятник есть не что иное, как конструкция материалов железа и стекла, а про все утилитарные предназначения умалчивает. Не так важно было для автора сочетание утилитарных функций памятника, как важно для него сочетание художественной стороны и материалов плюс функция. Конструктивное сочетание этих функций базировалось на формуле кубизма, по которой и было сформировано произведение. В таких явлениях никакая утилитарная функция не играла доминирующей роли, а только художественные как таковые. Все подборы материалов производились по ощущению изобразительному, а не по утилитарной линии.

В конструктивно-утилитарном функционализме, наоборот, элементы живописно-художественные отбрасывались, материалы вытекали из самой утилитарной цели, как и формы; и мы имеем дело только с его утилитарно-функциональной фор-



74. В.Татлин. Печь. 1923-1924

мулой, из которой, по последней формулировке конструктивистов, выходит, что к функции желательно добавить художественную сторону, или через утилитарную функцию прийти к форме художественной[6].

Естественно, что при таком положении совмещение инженера и художника, или совмещение утилитарной формулы с эстетической, есть дело трудное, ибо невольно в тот момент, когда художник присоединяется либо присоединяет эстетическую функцию к утилитарной, он становится практиком-прикладником. Таким образом, если конструктивизм все же идет-таки к художественной форме, к эстетическому восприятию утилитарных вещей, то мы подходим к новой категории художников, которых мы можем назвать "прикладниками", а их искусство — "прикладным". Почему мы их называем "новыми"? На этот вопрос можно ответить так: новые чистые искусства, обоснованные в том или ином виде ощущения, внесли большие изменения в формы, цвета и фактуры, а тем самым нашли новое реальное восприятие материалов и отношение к ним. Пользуясь этими достижениями, "прикладники" могут по-новому применять эти элементы к утилитарным вещам.

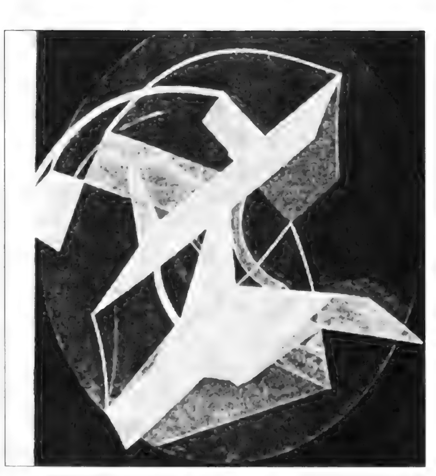
Во всех вопросах искусства мы стоим неизменно на одной и той же точке зрения. Была попытка отбросить "чистое искусство" нового типа, но эта попытка блестяще проваливается, и снова "чистое искусство" занимает свое место, а прикладное — свое[7]. Такое состояние вещей подтверждается следующими фактами.



75. А.Архипенко. Египетский мотив. Середина 1910-х гг.



76. Н.Габо. Построение головы № 2. 1916



77. Н.Габо. Пластика стекла. 1922

Отбросив новое искусство, мы сделали бы большую ошибку: у нас остались бы только одни формы утилитарного функционализма, или искусство инженера, исходящее не из эстетических, а чисто утилитарных задач. Но этого мало, и потому новое экспериментальное искусство дает новые формы, которые обновляют наше восприятие.

Только при помощи нового искусства (которое обыватели и мещане называют абстрактным) мы можем осуществить соответствующее функциональное оформление вещей. Для того чтобы не быть голословными, мы рассмотрим целую группу вещей нашего быта и сравним их с произведениями нового искусства.

Нова генерація. Харків, 1929, № 8

Русские конструктивисты и конструктивизм

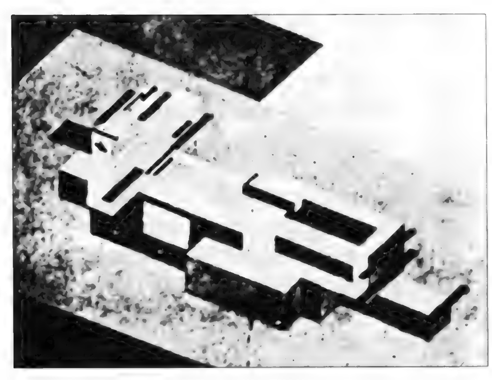
Возьмем какое-нибудь супрематическое построение (№ 78) или даже произведение того же В.Татлина, “Доска № 1”, сделанное им в 1916 году (№ 79), как чистый образец художественных элементов плоскости, сформулированных по формуле кубо-супрематизма, где плоскость и ее сдвиги относятся к формирующему элементу (плоскости) и серповидному, то есть контрасту. Сравним эту доску со столом функционального конструктивизма (№ 80а)[1], на котором можно спать, обедать и даже чертить, а также хранить белье, недостает только отделений для стирки и уборки, и мы увидим, что их фактура и структура настолько близки между собой, что построение стола мы можем отнести к одной формуле, и если мы не видим в нем полного тождества, то это объясняется иным восприятием плоскостей и утилитарной целью, в связи с чем плоскости получили иной порядок.

Или возьмем другую вещь, построенную учеником В.Татлина конструктивистом Родченко (№ 80б), и она поразит нас своей принадлежностью к супрематическим формулам. Возьмем еще один случай (№ 78), который будет частично касаться супрематической формулы чистого искусства, и сравним его супрематическое построение фактуры с фактурой или структурой архитектуры голландского архитектора Тео ван Дусбюрга (№ 81 и 82) или Корбюзье, Корна и других. Тогда мы скажем, что, за исключением незначительного влияния архитектуры Азии, его архитектура по своей структуре похожа на структуру супрематизма, то есть новый вид супрематического искусства, который возник еще в 1913[2] году (№ 78). Как будто два произведения сформированы согласно одной формуле супрематизма. Таким образом, отсюда мы можем сделать заключение, что утилитарно-функциональная сторона жизни приняла, скажем, форму супрематическую или иную, что формула супрематизма стала формировать функции такого или иного вида, или функция стала супрематичной по форме. Отсюда видим, что мы стоим перед фактом того, что жизнь как утилитарная функция сама по себе не имеет той формулы, за счет которой были бы сформированы произведения нового искусства, и видим, наоборот, что формула того или иного течения нового искусства формирует ту или иную функцию утилитарного порядка[3]. Из приведенного примера и сравнения произведений нового ис-

кусства с жизнью, то есть с вещами и архитектурой, мы можем увидеть, как одна и та же утилитарная функция меняет форму свою благодаря новому искусству. Так, например, жилой дом (№ 83) сформирован по формуле прошлого искусства. Наше столетие нового искусства дало, как мы видим, новую формулу, по которой формируется новая архитектура и соответствующие ей формы вещей (см. Корбюзье, Корна, Дусбюрга и других).

Рассматривая пространственную стадию кубизма, мы невольно затронули целый ряд вопросов, которые касаются формирования нового художественного порядка. Мы через четвертую стадию кубизма незаметно перешли от двумерной картины в реальное пространство, в котором и нашли формы, которые уже видели в двумерной живописи и которое мы можем уже рассматривать не как иллюзию, а как живую реальность.

Участие этих форм в новых искусствах нами было уже установлено. Установлено также и влияние на чистую формулу функционально-утилитарного мышления инженеров и художников-архитекторов, в результате чего



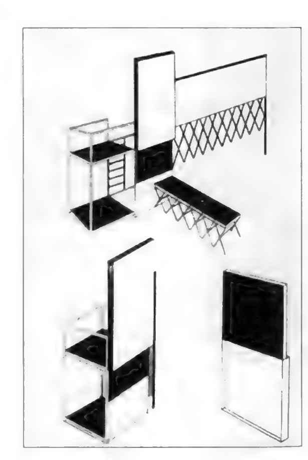
78. К.Малевич. Супрематическая архитектурная модель. До 1926 г.



79. В.Татлин. Доска № 1 (Старо-Басманная). 1916



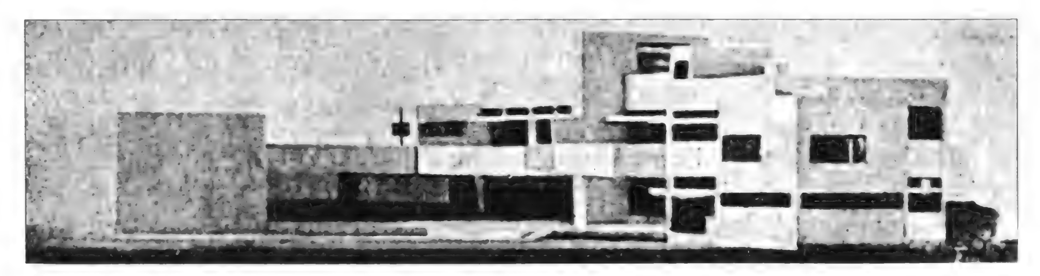
80а. <И.Морозов.> Комбинированный стол. 1926



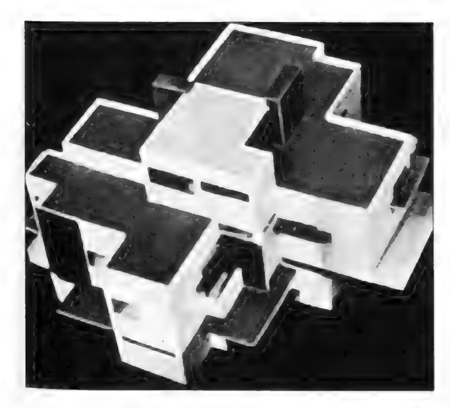
80б. А.Родченко. Проект складной мебели для клуба. 1925

мы будем иметь даже новый тип общественных зданий и зданий художественной архитектуры, которая целиком принимает новую формулу нового искусства[4]. Таким образом, мы можем считать, что наше рассмотрение четвертой пространственной стадии кубизма привело нас к новым явлениям, которые якобы ничего общего с живописью пространственного кубизма иметь не могут. В действительности они и далее влияют на умы инженеров, на технику и на архитектуру. Итак, мы видим, что живописные проблемы нового искусства стали теми разными формулами, которые дали новую форму для архитектурных построений.

Отметим, что и театральное искусство не избегло этого влияния, но о влиянии живописи на театр мы будем говорить в свое время. Итак, для большего упорядочения статьи мы скажем, что четвертая стадия кубизма повлияла че-



81. Т. ван Дусбюрг, <К. ван Еестен>. Вилла Розенберга. Макет. 1923



82. Т. ван Дусбюрг, <К. ван Еестен>. Проект виллы. 1925 (?)



83. Деревянный жилой дом. Фотография

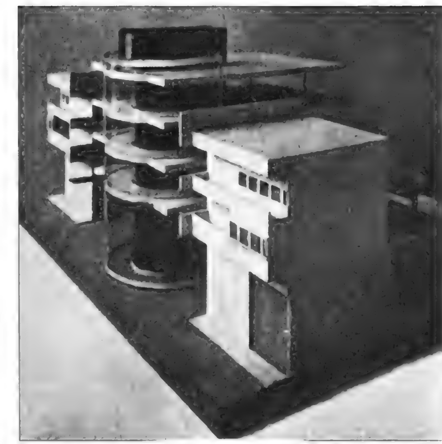
рез живописцев на умы архитекторов и инженеров, что дали конструктивные построения с доминирующей формулой функционально-утилитарного порядка.

С другой стороны, типы искусства, где главным является плоскость, как, например, пятая стадия кубизма и супрематизм, в свою очередь оказали влияние на архитекторов, давших новые архитектурные построения, рассмотренные нами выше. Итак, мы видим две линии развития: новый тип общественных строений (конструктивизм), то есть чисто прибыльный или экономический, и новый тип архитектурных построений (кубо-супрематизма), которые вмещают в себе две формулы нового искусства и утилитарную формулу; третий тип архитектуры — беспредметная художественная архитектона.

Для примера возьмем и сравним два построения: проект торгового дома (№ 84) работы архитектора Веснина и модель торгового дома другого архитектора — Корна (№ 85), построенную из трех материалов — железа, бетона и стекла, и архитектора Тео ван Дусбюрга (№ 82). Это сравнение дает нам право говорить о том, что Корн и Дусбюрг имели в виду не только утилитарную функцию здания, но и архитектурную, то есть художественное формирование этих функций. Они формировали каждую функцию по формуле новых искусств, то есть они связывали их согласно формирующим ощущениям, либо каждую функцию устанавливали в художественных формах. Архитектор Веснин отыскивал голые функции, благодаря чему и получил коробку, разделенную на сетку стекол, тогда как у Корна и Дусбюрга мы видим богатство разнообразных форм,



84. А.Веснин. Торговый дом акционерного общества “Аркос” в Москве. Проект. 1924

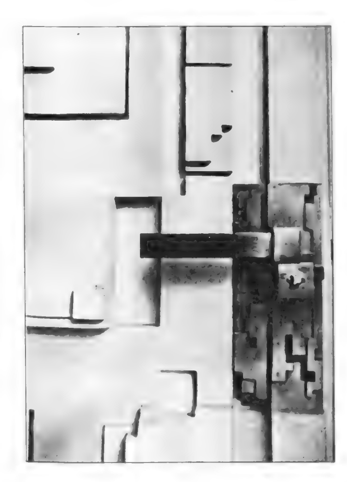


85. А.Корн. Деловой центр в Хайфе. Проект. 1925

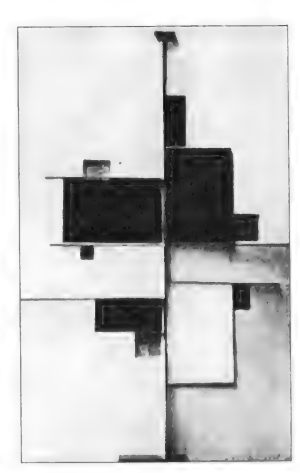
связанных между собой гармонией контрастов, и не думаю, чтобы им не хватало гигиенических условий и света либо утилитарной стороны. И если мы видели в старых постройках признаки искусства, например в железнодорожных строениях, то в новом конструктивном строительстве эти признаки исключены, в силу чего художественная форма в большинстве случаев отсутствует (мы не получаем от них художественного ощущения).

Конструктивизм еще переживает общественно-экономические формы строительства и не нашел художественной формы как формы архитектурной, которую нашли западные архитекторы в проблемах живописного искусства. Функция того или иного предмета формируется по формуле нового искусства. Чтобы это доказать, возьмем разработку дверей (№ 86) и увидим, что формирование их происходило под давлением формулы нового чистого искусства. Для большей убежденности посмотрим вторую форму, модель из гипса и стекла (№ 87), и если мы сравним каждую, даже супрематическую, форму (№ 78), то своей структурой она будет похожа на нее. Или возьмем два пространственных произведения, художников Вернера (№ 88) и Швердтфегера (№ 89), и мы увидим, что и они созданы по формулам нового искусства и направлены к новой архитектуре вместо львов и геркулесов.

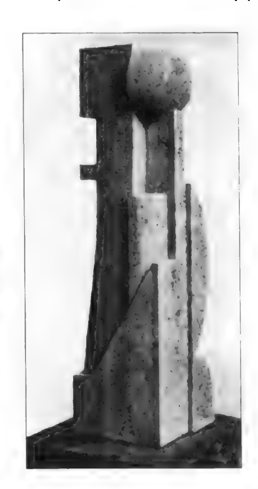
Посмотрим еще одну модель, с утилитарной целью сделанную из дерева (№ 90), и мы увидим, что она сформирована все же так, как и предыдущие, по формуле кубизма, по тем контрастным сопоставлениям, как это мы видели в ку-



86. Разработка двери (дверная ручка)



87. К.Швердтфегер. Рельеф

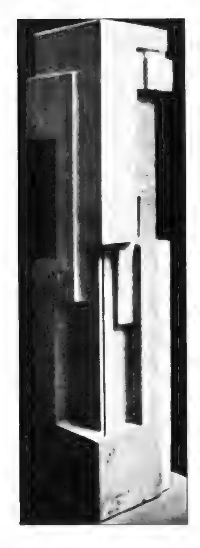


88. О.Вернер. Пластическая конструкция. До 1923 г.

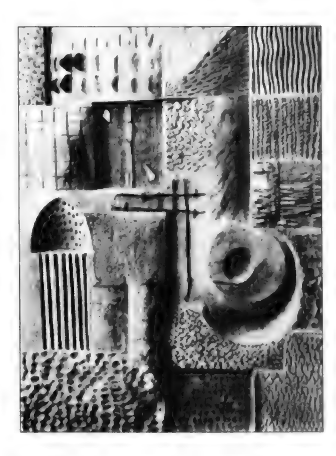
бизме. Теперь рассмотрим целое подворье (№ 94), разработанное Мольнаром, и если мы обратим внимание на устроенный цветник, то будет видно, что он тождествен супрематической картине, то есть новому виду искусства (№ 91).

Обратим внимание еще на одну деталь домашнего обихода (№ 92), форма которой для нас загадочна, и мы могли бы ее воспринять за любое построение нового искусства. Однако выходит, что эта форма есть не что иное, как лампа. Далее возьмем стену, на которой видим круглую лампу с двумя поменьше сбоку (тот же № 92). Разве они не похожи на форму такой же лампы супрематического искусства (№ 93)? <Так!>

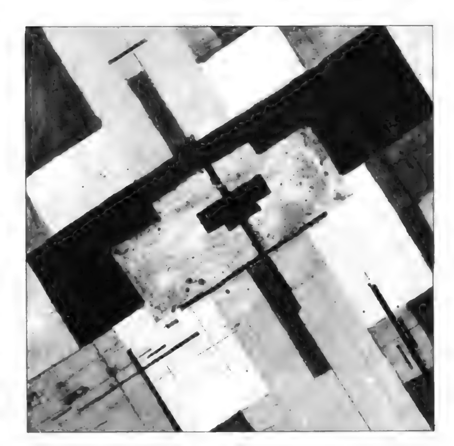
Кроме всего нами рассмотренного нам остается еще рассмотреть роспись стен (№ 95 и 96)[5] для того, чтобы еще раз убедиться в том, что новые искусства только смогут дать нам те новые формы, которыми мы будем формировать быт. Которые дадут в быту и новые формы архитектуры и ансамбля, только через новое искусство мы получим новую эпоху, формы которой будут начальными основами будущего искусства. Конечно, всего этого мы сможем достичь лишь в том случае, если вопрос художественной культуры будет поставлен всеми силами, которые работают над этой культурою. Мы заканчиваем эту статью и хотели бы, чтобы не возникала мысль о том, что этой статьей исчерпы-



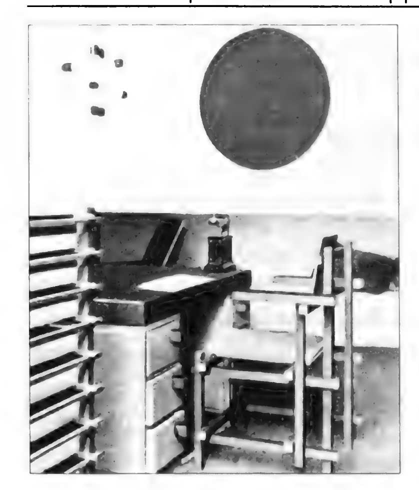
89. К.Швердтфегер. Пластическая конструкция



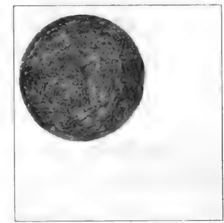
90. <Х.Буссе.> Первое упражнение по резьбе по дереву



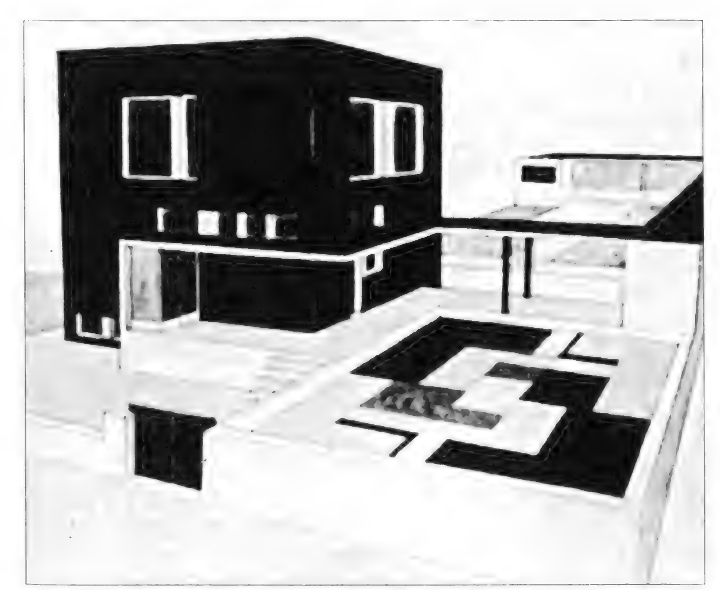
91. Н.Суетин. Супрематическая динамика. Уновис. 1921



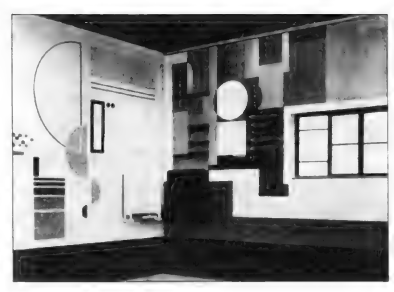
92. Г.Ритвелд. Рабочая комната. 1920



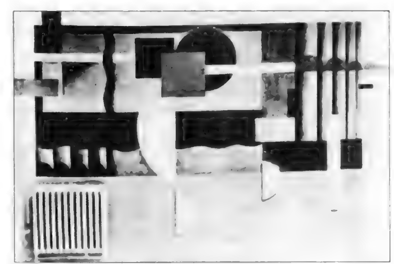
93. К.Малевич. Черный круг. 1920



94. Ф.Мольнар. Красный куб. Проект. 1923



95. <Х.Бауэр, Р.Равис.> Декорация стены. Первая половина 1920-х гг.



96. <И.Мелтон, А.Арндт.> Декорация стены. Первая половина 1920-х гг.

вается вопрос о русской архитектуре конструктивистов; мне доведется сказать еще несколько слов о том, что конструктивизмом еще далеко не исчерпывается работа над новой архитектурой.

Вопрос архитектуры “зацепил” группировку супрематистов и целый ряд других архитекторов, работающих индивидуально.

О них, я думаю, мы поговорим отдельно.

Нова генерація. Харків, 1929, № 9

Кубо-футуризм

В предыдущей лекции[1] о конструктивизме и кубизме мы отметили простое развитие конструктивных и архитектурных построений двух течений искусства "как такового" — кубизма и супрематизма — и показали, что на Западе кроме чисто утилитарных построений развивается художественное движение: конструктивно-утилитарное искусство; искусство функциональное, что берет за основу только форму как художественный признак, развивается и у нас. Другими словами, делается установка на архитектурно-художественное движение.

Таким образом, мы смогли увидеть огромную роль нового изобразительного искусства, которое внесло в нашу эпоху новые формы вообще и архитектурные в частности, чем и сделало ее новой эпохой.

Сейчас нам остается еще разобраться в искусстве футуризма и этим закончить цикл наших обзоров нового искусства, которое обозначило себя огромнейшим размахом в первой четверти двадцатого века и осталось главным двигателем развития нового искусства в новых формах супрематизма, сюрреализма, симультанизма, пуризма, одоризма, панзенетизма, тактилизма, хаптизма, экспрессионизма и леженизма[2].

Как видим, футуризм возникает одновременно с кубизмом и рождается именно в литературной атмосфере. Поэт Маринетти[3] является одним из главных основоположников футуризма и одним из наиболее активных членов группы футуристов в области литературы-поэзии. В живописи: Балла, Северини, Соффичи, Карра, Руссоло и Пикабиа. В скульптуре следует считать Боччони. Таким образом, мы имеем формирующее окружение как движение, как динамику и коллектив художников, произведения которых со своей специфической стороны отличаются от всех других предметных форм искусств, отражая в себе движение вещей.

Футурист, наоборот, преподносит не движение вещей, а только отражает их динамическую мощь, которую он ощущает помимо самих вещей, но этого недостаточно, — движение движению рознь. Есть движение малого напряжения и движение напряжения сильного, а также есть такое движение, уловить которое наш глаз не в состоянии, но ощу-

тить его возможно. Такое состояние в искусстве имеет название движения динамического. Это особое движение было найдено футуристами как новое, до той поры неизвестное явление в искусстве, явление, которое некоторым футуристам посчастливилось отразить.

Мы видим, что в искусстве ф у т у р и з м а сами предметы по своей форме и по своей “как таковости” мало весят, потому что для футуриста наиважнейший момент есть динамизм, футуриста интересуют лишь предметы, имеющие динамическое содержание. Предметы со статичным содержанием не входят в сферу его восприятия, как не входит туда и эстетика машины. Это вообще чуждое ощущение для динамического ф у т у р и з м а, в частности, и для новых искусств вообще.

Но насчет этого нового динамического ощущения футуристы относят только то, что больше всего имеет в своем содержании динамическое движение. Вокзалы, паровозы, моторы, пароходы, заводские трубы, фабрики, заводы, электричество, рекорды спорта, бои, войны революций — все это естественно для футуриста, но он выявляет не вид вещей, а их функцию, их динамику.

Основа футуристического искусства — динамичность, и этот факт все должны взять за мерило измерения и оценки каждого футуриста как художника. Всякие другие мерила будут неправдивыми и дадут лживый вывод о том или другом футуристическом произведении. Воспользовавшись этим мерилом в нашем обзоре футуристических произведений, мы сможем квалифицировать произведения и выделять их категории.

Динамизм для футуристических произведений и будет той формирующей формулой, которая будет формировать каждое произведение футуриста, то есть динамизм будет тем прибавочным элементом, который переформировывает художественное восприятие одного состояния явлений в другое, например, из статического восприятия в динамическое[4].

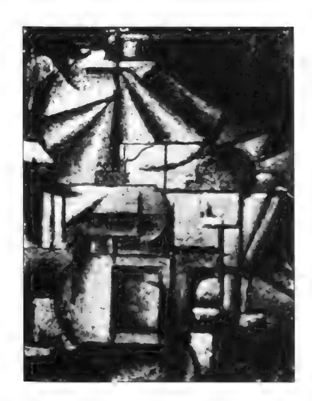
Теперь, коль скоро мы определили формулу футуризма, мы сможем перейти к обзору классификации произведений.

Подписи на манифесте футуристов, документы, которые у нас имеются, и книга Боччони[5] заставляют нас признать, что все перечисленные выше имена принадлежат к одному футуристическому направлению, но обзор их произведений выявляет, что многие из тех, кто подписал манифест, имеют очень мало общего с футуризмом. Поэтому опираться на манифест и футуристическую литературу нам не приходится. Следует опираться на произведения живописцев и скульпторов как таковых. Подпись на футуристическом манифесте еще не равняется футуристической практике.

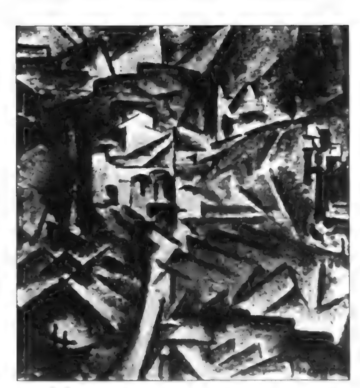
Само слово ф у т у р и з м означает не определенную единую категорию, а лишь вообще все будущее. Потому все новые искусства можно было бы отнести к ф у т у р и з м у. Но если рассмотреть содержание манифеста, то мы увидим, что все будущее изображено там как динамичный мир, мир металлической культуры, техники. Например, третий параграф манифеста говорит: “Пусть придет ослепляющее царство электричества, которое осветит мир и освободит Венецию от продажного света меблированного здания. Мы будем воспевать <...> прожорливые вокзалы <...> заводы, подвешенные к облакам дымовыми лентами; мосты, огромными дугами переброшенные над дьявольской сталью солнечных рек, пароходы, внюхивающиеся в горизонт, локомотивы с широкой грудью, которые летят по рельсам, плавный полет аэропланов”[6].

Казалось бы, что авторы манифеста должны иметь одинаковый настрой и содержание их произведений должно быть тождественно: динамическая сила. В действительности дело обстоит иначе — не все произведения футуристов, помещенные в книге Боччони, можно классифицировать как футуристично-динамические. Взяв за мерило динамические ощущения, мы можем перейти к обзору футуристического материала на предмет его классификации. Обратим наше внимание на целый ряд произведений, на их структуру, живопись и форму, и сразу же увидим, что многочисленные футуристические работы имеют ту же структуру, что и произведения кубистической системы. По этому признаку мы имели бы возможность отнести их к последней.

Очевидно, для того чтобы иметь ф у т у р и з м в чистом виде, нам следует отобрать такие произведения, которые в своей основе с формально-струк-



97. А.Соффичи. Композиция с лампой. 1913



98. А.Соффичи. Синтез осеннего пейзажа. 1913

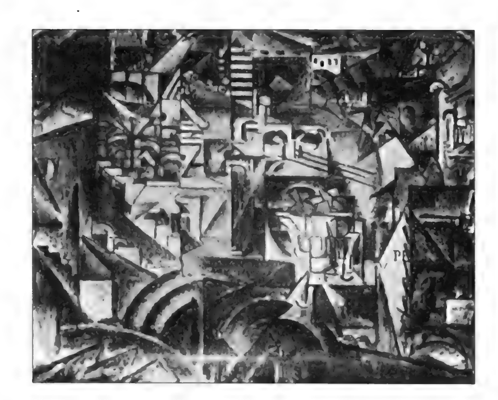


99. А.Соффичи. Бал педерастов. 1913

турной стороны не совпадают с иными футуристично-динамическими произведениями. Из нашего предыдущего обзора кубистической системы сезанновской изобразительной живописи мы имеем некоторое исследование, которое дает нам возможность отличать в кубистическом развитии одно произведение от другого, а также усвоить образец формы и структуры кубистических произведений. Все это поможет нам определить каждое иное произведение нового искусства.

Сейчас перед нами произведение художника Соффичи, которое было создано в 1912 году <1913 (№ 97)>.

Если бы мы это произведение нашли среди кубистических произведений, мы не имели бы сомнений в том, что оно принадлежит к кубистической системе. Композиция элементов этого произведения формируется обусловленной нами формулой — серповидной. Это означает, что композиционная основа этого произведения есть композиция контрастов. Также это означает, что несколько предметов или явлений растворены на контрастные элементы, различие между которыми Соффичи построил на плоскости картины. В ней нет ничего динамичного, в ней нет ни малейшего ощущения движения. Все элементы целиком зрительны, сцеплены и создают крепкую плоскость, которая представляет собой структуру статичного "пения". Таким образом, мы видим, что прибавочный элемент кубистической культуры повлиял на Соффичи настолько, что он (Соффичи) формировал не динамические, а статические ощущения. Потому его произведения, как и иные кубистические, пребывают в одном времени, и эта единовременность дает нам право отнести <творчество> Соффичи к кубистической системе.



100. А.Соффичи. Синтез города Прато



101а. К.Карра. Сила центрифуги. 1912



101б. К.Карра. Галерея в Милане. 1912

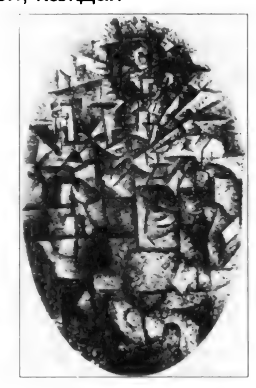
Если это можно считать футуризмом, то только потому, что слово ф у т у р и з м определяет будущее искусство. Но тогда и всех кубистов можно назвать футуристами, ибо вообще, в сущности, новые искусства всегда будут будущими. Сделать это можно было бы лишь в том случае только тогда, когда футуристы под будущим понимали бы “разноформные” искусства, а не были уверены, что в будущем найдется место лишь динамической культуре и технике.

Возьмем другую картину Соффичи 1913 года — “Синтез осеннего пейзажа” (№ 98). Эта картина хоть и написана значительно позднее, но в основе своей структуры напоминает нам виадук Брака или ранний к у б и з м (см. лекцию о кубизме). Таким образом, и в этом произведении мы не видим того построения элементов форм, которое бы дало нам динамическое отражение движения форм во времени. Просмотрим еще два произведения Соффичи: одно 1913 года (№ 99) — “Бал педерастов”, а другое (№ 100) — “Синтез города Прато”. И эти произведения мы можем целиком отнести к к у б и з м у, где мы встретим ту же структуру, те же элементы букв (как элементы контраста), то же сочетание формирующих элементов, то же использование содержания вещей в смысле их контрастности. Также нет в них (картинах) того стремления художника внести порядок в построение элементов предмета, порядок, который дал бы нам динамическое развертывание предмета, брошенного в вихрь кружения.

Таким образом, мы не ошибемся, если в этом случае отнесем произведения Соффичи к кубистической системе. Но потому что Соффичи принадлежит к футуристической группе не только в силу личных симпатий, но и по существу, то тенденции его кубизма будут направлены в сторону этой существенности, отчего его кубизм имеет некоторый отпечаток беспокойства. Кажется, каждая его фраза (в смысле построения) вот-вот распылится под ветром динамизма и стоит только потому, что ветра этого не хватает в самом Соффичи.

По причине этого я полагал бы, что мы должны такие произведения выделить из кубистической системы и создать промежуточную категорию — “кубо-футуристическую”, которая в основе своего формирования имеет одну формулу — серповидную, по закону которой пытается формировать динамическое ощущение.

После произведений художника Соффичи мы рассмотрим произведения художника футуристической системы Карра (№ 101а) “Центрифуга” <“Сила центрифуги”>, которое внешним своим построением и характером структуры напоминает первую стадию к у б и з м а и первую картину Соффичи (№ 97). Сделана

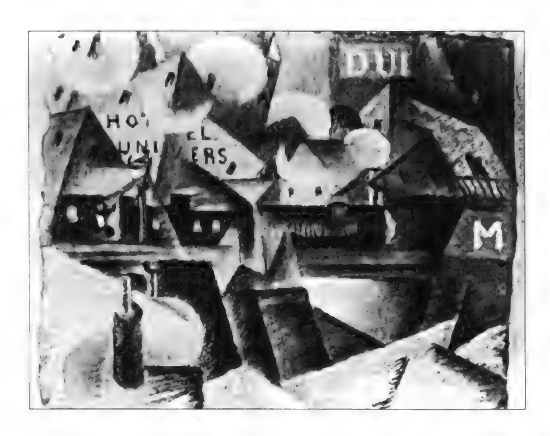


102. К.Карра. Женщина + бутыль + дом. 1913

она в 1912 году, то есть тогда, когда к у б и з м уже достиг шедевров в построении формирующих элементов огромной картины кубистической системы, культура которой, как мы узнали из произведений Соффичи, повлияла и на футуристов. Картина Карра, как и другие его черновики, имеет еще хаотическое построение структуры, которое постепенно выравнивается, и в третьем из известных нам произведений уже достигает норм кубистической структуры.

Картины Карра поражают нас своей неожиданностью, как и картины Соффичи. Мы думали, что увидим на футуристической выставке отличие от произведений кубистической системы, но выявилось, что мы снова видим знакомые кубистические произведения. Требуются большие усилия для того, чтобы отыскать, чем именно эти картины отличаются от кубистической структуры построения.

Надо полагать, что "Центрифуга" Карра пребывает в движении. Очевидно, за основу этого произведения художник взял вихревое кружение, отчего структура произведения, как мы уже говорили, могла бы развеяться и создать новую динамичную, эластичную форму. Что-то подобное тому, как вихрь распыляет комок земли и из пыли создает новую эластичную массу. Но и у Соффичи, и у Карра мы этого не увидим. Перед нами на поверхности картины все те же глыбы твердой массы кристаллической культуры, которая еще далека от вихря кружения. Это образ элементов предмета, распыленного по формуле кубизма. Таким образом, и эту картину мы можем отнести к кубо-футуристической, а не к футуристической категории.



103. Д.Северини. Поезд между домами. 1913-1914



104. Д.Северини. Бульвар. 1911

Теперь перейдем к рассмотрению другой работы Карра, созданной в том же, 1912 году (№ 101б).

Характер структуры напоминает предыдущее произведение. Та же формула формирует элементы и строит их соотношение.

Но если мы сравним эти картины, то получим восприятия, отличающиеся одно от другого.

Первая картина производит впечатление нагромождений из кубовидных тел, едва заметно поднимающихся к центру картины и сужающихся кверху.

Впечатление от второй картины такое, будто все элементы формы сорвались и являются удаленными. Как бы они потеряли свою волю и пребывают во власти силы, сорвавшей их.

И эта картина как бы дает нам надежду, что в других произведениях Карра мы увидим явления в вихре динамического кружения. А в другом произведении, созданном в 1913 году (№ 102), — "Женщина, бутыль и дом" — мы не видим движения. Наоборот, оно сделано согласно всем правилам кубистической системы. Женщина, бутылка и дом создают сюжет своим контрастным характером. Эта картина напоминает нам Брака и по своей структуре безусловно находится под влиянием последнего. И она сформирована по серповидной формуле. Таким образом, и эти две картины мы можем отнести к кубо-футуристической категории, хотя последняя из них почти целиком кубистическая. Дальнейшие картины Карра не равноценны, но все они имеют наклонность к кубизму. Их мы рассматривать не будем.

Итак, закончив краткий обзор произведений Карра, перейдем к другому художнику — Северини. Анализ его произведений начнем с пейзажа с домами, паровозами и др. (№ 103). На первый взгляд эта картина передает основу движения. По своей структуре она напоминает кубизм, а некоторыми своими элементами (например, дымом) напоминает картину Леже аналогичного названия. Правда, картина Северини является лишь хаосом, сдвигом форм явлений, но не упорядоченных в какую-либо сторону, как мы видим это у Карра и кубистов-виртуозов своего дела: Брака, Леже, <Пикассо>[7] и других.

Если мы припомним картину Брака "Виадук" <1908> года <(№ 22)>, то найдем в картине Северини ту же тенденцию к выделению некоторых элементов явлений, из которых и создают новую реальную картину или изобразительное динамическое явление. Характер структуры этой картины, без оглядки на все попытки проявить ее в динамическом развитии, есть, наоборот, сцепление элементов, подобно тому, как это делают кубисты.

Эту картину, как и предыдущую, мы можем отнести к той же кубо-футуристической категории.

Далее идут две другие картины того же художника, созданные в том же, 1913 <1911> году (№ 104). “Бульвар”. В этой картине, несмотря на то, что сюжетом ее является движение на бульваре, все сохраняет кристаллическое спокойствие структуры. Пространственный сдвиг фигур, разрывы элементов в различных плоскостях времени или пространства не дают еще динамичного вихревого движения. И в этой картине, как и в предыдущей, все разворачивается в двумерной изобразительной плоскости. По существу, эта картина скорее имеет изобразительную структуру, чем динамическую, ибо пространственный сдвиг фигур является чисто кубистическим принципом контрастного сдвига. Но, конечно, все сдвиги пространственного значения, или все удаления элементов явлений в разных планах времени, имели одну цель в к у б и з м е, а другую — в ф у т у р и з м е. Потому картина Северини не похожа своей структурой на кубистическую. Картина Северини должна иметь структуру движения, она должна всегда пребывать в движении, и если бы элементы этой структуры были построены кинетически, она лучше бы выявила свое подлинное содержание.

Безусловно, Северини имеет свою систему построения элементов, структуру данного содержания, и поэтому строить эту картину в кино было бы очень легко. Мы тогда имели бы не иллюзию, а действительность того, что хотел бы проявить художник. Надо отметить, что футуристы, несмотря на то, что содержанием их произведений является движение, не использовали кино, и, наоборот, кино не использовало идею ф у т у р и з м а для своего обновления и спасения от любовных забот и пылких поцелуев.

Если, таким образом, кубисты имеют оправдание в создании статичных произведений, то футуристы должны были использовать кино как новую технику для передачи динамических ощущений. Мне кажется, что найдутся смелые режиссеры-футуристы, которые будут развивать в кино идею футуризма. Итак, перейдем к другой картине Северини (№ 105). Сюжетом ее структуры, как мы видим, было движение. В этой картине ярко выражены ощущения движения. Тут Северини достиг цели, ибо мы не встретим ни одного элемента, пребывающего в состоянии спокойствия. Тут действительно произошло развертывание элементов явлений во времени. Тут вихрь поднял столбы пыли и разбросал картину в разные моменты времени и места. Тут человек подхвачен вихрем танца. Вихрь рассеял



105. Д.Северини. Динамизм. Танец женщины. 1912

этого человека на неисчислимое количество временно-пространственных сдвигов. Таким образом, эту картину следует отнести к категории к у б о - ф у т у р и з м а.

Далее у нас есть еще три произведения художника Франциска Пикабиа (№ 106, 107 и 108). Как видно из дат, эти произведения ранние. Пейзаж 1909 года, второй пейзаж 1911 <1912> года и "Танец тарантелла" <"Тарантелла"> 1912 года.

Своим характером эти картины напоминают нам один из периодов художника Кандинского. Разложение явлений есть основной принцип этих картин. Но у нас возникает вопрос: в чем состоит это разложение и какие ощущения составляют содержание этих произведений. Этот вопрос нам нужно выяснить, чтобы определить категорию, к которой принадлежит Пикабиа.

Первая картина (№ 106) создает впечатление пейзажа, который состоит из камнеобразных глыб в неподвижном состоянии и без малейшего ощущения движения. Второй пейзаж (№ 107) создает впечатление некоторого беспокойства. Так, в нем мы находим элементы движения. Третья картина (№ 108) отличается от картины № 107 некоторой странностью своей структуры. Сюжет ее — танец. Очевидно, в качестве центра этой картины художник взял те же ощущения, что и Северини в своем "Танце". Но картина Пикабиа № 108 вместо острого выражения движения ничего такого же не дает[8]. "Мы видим, что ее элементы



106. Ф.Пикабиа. Пейзаж в Кассисе. 1909



107. Ф.Пикабиа. Красное дерево. 1912

главным образом строятся по "нормали"[9]. Остальные достраиваются к ним по диагонали. Таким образом, в ней можно заметить некоторый закон формирования элементов, который и создает ощущение статичности, и хоть эта картина лучше предыдущей, она меньше передает движение.

По своему характеру эти картины создают скорее изобразительное живописное ощущение, а не динамическое. Художник прежде всего увлечен разноцветностью цветовых пятен, а не их динамизмом. Произведения Пикабиа целиком беспредметны, в них мы не можем найти ни единого признака предметов. И если для него исходной точкой была природа, то от нее на полотне остался только цвет, живописный тон. Мы видим в его картинах новую реальность, живописные пятна которой расположены в различных временны́х отношениях. Это, конечно, не то, что мы видим в картинах футуристов и кубистов. Тут нас поражает то, что объект сохранил свой вид, сохранил иллюзию своей цельности и вот разлагается в разных пятнах пространства, и разные его части пребывают в различном времени. Это поражает нас своей необычностью, потому что мы привыкли воспринимать и понимать каждый объект во всей его совокупности и одном времени.

У Пикабиа таких моментов в картине нет. Всякая форма занимает в пространстве картины свое место, как цвет, а другие пятна строятся в таком же отношении друг к другу. То есть мы имеем целиком новую реальность из элементов, композиционное отношение которых должно передать нам то или другое ощущение либо содержание. Можем ли мы сказать, что танец у Пикабиа является танцем цветовых пятен? Мне кажется, нет. Мы не можем назвать эту картину танцем, мы не можем воспринимать ее как танец. Мы можем только сказать, что цветные пятна вызывают у нас иллюзию статики или иллюзию движения.

Мы воспринимаем картину цветовых построений как таковых, и лишь эта реальность для нас существует. Это новый тип натуры, созданный от природы или от художника. Этот тип является не чем иным, как построением земли, из которого выросло живое, реальное явление.

Из всего этого видим, что большинство художников (почти все) подписывают



108. Ф.Пикабиа. Тарантелла. 1912

под своими произведениями название, целиком забывая, что картина живописна, а сюжет — нет и что не сюжет является центром картины, а лишь “как таковость” изобразительного искусства. Главный возбудитель или раздражающее начало у живописца — это ясная живописная сторона сюжета, а не его содержание... Художники, которые не выдвигают вперед содержание сюжета, тем самым отодвигают назад настоящую существенность сюжета изобразительного искусства. Потому картина Пикабиа (№ 108) вызывает у нас вопрос, что же именно в ней выявлено? И если вам скажут, что это танец, то вы либо будете отыскивать признаки людей, либо скажете: “Почему это не плавание или катание на лыжах с гор?”

И действительно, если мы назовем эту картину “Бег на лыжах”, то от этого ничего не изменится в нашем восприятии, однако у художника, вполне возможно, будут возникать другие цветные элементы и их построение будет отличаться.

Вновь повторяю, что в таком случае наиболее важным будет в картине не название — “Бег на лыжах” или “Танец тарантелла”, — а художественные ощущения.

Итак, произведение Пикабиа как вид чистых, “как таковых” ощущений, нужно отнести к отдельной категории, а именно к категории беспредметных искусств.

На этом мы можем закончить обзор ф у т у р и з м а в его кубо-футуристической стадии. Далее мы будем рассматривать другую категорию ф у т у р и з м а как тип динамики.

Нова генерація. Харків, 1929, № 10

Футуризм динамический и кинетический

Итак, просмотрев в предыдущей статье один род футуризма, мы его выделили в особую категорию, которую назвали кубо-футуристической, потому что в этой категории нашли прибавочные элементы кубизма, которые повлияли на форму проявления картины и изменили всю его структуру и кубистический вид, отчего динамические силы остались в самом слабом состоянии проявления и создали кубо-футуристическую промежуточную категорию.

Следующий род футуризма, который мы сейчас рассмотрим, будет совсем иным и по структуре, и по содержанию.

И этот род мы не можем перепутать ни с одной категорией нового искусства, ни по структуре и фактуре, ни по методу проявления. Разве что мы сможем найти в системе супрематизма, в одной из его стадий, тот же самый динамический рост, но формы проявления будут совсем различны.

Разница между супрематическим проявлением динамического ощущения и проявлением футуристическим будет в том, что футурист динамическое ощущение проявляет при помощи явлений природы, то есть человека, затем — при помощи движения вещей. Супрематическое проявление ощущения той же силы, наоборот, не проявляет эту силу через какие бы то ни было вещи либо природные явления, а создает особую форму, которой и проявляет ощущаемую силу. Потому картина проявления супрематического динамизма являет собой не хаотичный вид построений динамических элементов вещей, как это мы видим у некоторых футуристов, например у художника Боччони, а видим гармонично выстроенный образ абстрактных элементов.

Иначе говоря, причина этому та, что ощущенный футуристом динамизм вещей современной металлической культуры превышает по своей мощности мощность динамизма, которую имеет в себе та или иная вещь, что по своей конструкции способна выдержать сравнительно небольшую дозу этой силы.

Вполне становится понятно, что введенная сила намного большего напряжения должна эту вещь разорвать на части, распылить ее, перестроить на новый лад, как это мы видим в кубо-футуристической категории произведений и еще будем видеть в динамической категории футуризма, которую мы рассмотрим в этой лекции.

Для большей ясности я приведу еще один пример: есть, скажем, у нас несколько систем паровозов равной силы. Соответственно их силовому содержанию строится и соответствующая конструкция.

Потому каждый такой паровоз имеет свою стройность, что и рассчитано на конструкцию этой силы.

То же самое есть и в супрематизме, в котором каждое динамико-силовое ощущение имеет форму и построение.

Если мы вспомним теперь скульптурное построение Лисиппа “Геркулес” <“Геракл Фарнезский”, № 109>, видим, не обращая внимания на его пассивную позу, что в его мышцах прячется сила. Мы все же ощущаем, что силовое содержание не превышает возможности человека, несмотря на то, что его мускулистость доведена до последних степеней. Из-за этой причины и сохранились все мышцы на своих местах и в своих формах, ибо их конструкция еще отвечает природной силе, что имеется в человеке, либо их конструкция рассчитана на известное силовое напряжение в границах <облика> человека. Дальнейшее развитие уже повлекло бы за собой разрушение образа человека, но в те времена мускулистой человеческой силы эту скульптуру можно считать наивысшим пределом силы, которую ощутил художник. Наше время иное — мышцы человека не проявляют собой никакой формы, при помощи которой можно было бы выразить новые силы и их ощущение. Человек нашего времени нашел иные напряжения силы, которые имеют разные формы проявления, — а также и разные тела, что проявляют их.

Мы имеем различные силовые напряжения машин, двигателей, моторов и т.д.; общее напряжение их сил вызвало новое силовое ощущение, которое в искусстве подытожилось. И общее напряжение было названо “д и н а м и к о й”.

Это новый современный термин, что заменил собой старый термин, который проявляет общую сумму сил Геркулес.

Теперь сравним двух художников, одного — грека Лисиппа, его сумму ощущений силы в его “Геркулесе” (№ 109), и итальянца Боччони (№ 110), который пытался проявить динамическую силу в мышцах современного человека.

Мы видим, что у обоих художников одна и та же точка зрения, направленная на один и тот же сюжет силового проявления.

Что же получилось у первого? Силовое содержание отвечает сложению человека, мышцы которого раздуты напряжением силы до возможного предела. У другого видим, что от человеческой конструкции ничего не осталось, и даже еле-еле можно найти признаки человека.

Почему же так случилось? А потому, что в эту конструкцию Боччони ввел силы такого напряжения, от которых вся конструкция разлетелась на куски. Человеческий скелет выкручен в необычное положение, все мускулы растрепаны. В этом клубке линий мы едва-едва можем найти мышцы.

Боччони пытался в современном человеке проявить всю сумму сил, которые в результате создали динамическую их напряженность.

Конечно, такое хрупкое тело не смогло выдержать той силы, которую ощущал художник, и потому все тело разбросано по частям. Итак, рассматривая рисунок, мы, конечно, не должны искать цельности образа человека, а вынуждены, скорее, ощущать ту силу, которая отражена не в мышцах, а в линиях этой картины.

Тут мы имеем аналогичный случай с изобразительно-живописными ощущениями Сезанна, который в своем автопортрете передал не один живописный элемент своего лица, а, наоборот, придал этому лицу всю совокупность живописных ощущений от явлений, его окружающих. Потому автопортрет Сезанна не является живописно-академическим. Точно так и рисунок Боччони тоже не академичен, ибо приданная сила этот рисунок распылила.

Далее идет другой рисунок, нарисованный в 1913 году (№ 111), под названием “Dinamismo di un corpo umano” <”Динамизм человеческого тела”>.

Это название говорит нам немного, поскольку не помогает понять рисунок. Как видим, это произведение по своей структуре похоже на то, которое мы уже рассмотрели. Структура произведения в таком же вихревом состоянии, и содержание его то же. Эти оба рисунка принадлежат к одной категории динамического футуризма.

Имеем также несколько работ Боччони в скульптуре: “Sintesi del dinamismo umano” <”Синтез человеческого динамизма”> (№ 112) — 1912 года и “Forme uniche di continuità nello spazio” <”Уникальная форма в непрерывном пространстве”> (№ 113а, 113б и 113в, 114) — 1913 года.

Если бы под этими работами не было названия, то, подходя с воп-



109. Лисипп. Геракл Фарнезский. 4 в. до н.э., римская копия



110. У.Боччони. Мускульный динамизм. 1913

росом, что они должны изображать, мы имели бы для всех один ответ: тут изображено в скульптурной форме динамическое ощущение силы. Конечно, зритель доискивался бы в них отражения человека и, несомненно, не достигнувши цели, сделал бы неправдивые выводы о произведении и художнике.

В результате этого зритель сказал бы, что "автор дурак в кубе", а еще кто-нибудь — "это художник с мелкобуржуазной идеологией". Упрекали бы его и в том, что это эстетизация машины, то есть явление индивидуалистического центризма, и даже медик-психиатр высказал бы мысль о том, что художник болен "шизофренией", и привел бы в качестве доказательства много фактов и рисунков своих пациентов-больных.

В этом случае наши мысли были бы такими же.

Но мы не только наблюдаем. Мы смотрим на произведение иначе. Потому-то эти все произведения для нас не результат буржуазного разложения и художники не "штукари" и не больные из психиатрических лечебниц. Чтобы лучше понять, рассмотрим последние скульптурные работы и сравним их с Лисипповым "Геркулесом".

В скульптуре (№ 112) как бы ощущаем тело или фигуру современного Геркулеса, но деформированного новой динамической силой.

В скульптуре Боччони (№ 113в) видим человека в профиль в динамическом движении; в скульптуре № 113а того же человека, но спереди, а в № 113б — сзади. Одна и та же фигура в трех видах.

Все эти скульптуры Боччони отражают сильнейшее движение с динамической степенью напряжения. Таким образом, произведения его футуристические, но с особенной вихревой структурой.

В произведениях Боччони нет какой-то определенной системы построения, как это заметно в других категориях искусства. Тут можно только видеть, как падает либо вырастает напряжение силы, а потому так или иначе разветвляются элементы форм. Скульптуры Боччони дают одинаковую напряженность и по своей форме принадлежат к одному типу, и все они динамично-футуристические.

Теперь, закончив с Боччони, перейдем к художнику Балла, произведения которого типичны для динамического футуризма.



111. У.Боччони. Динамизм человеческого тела. 1913

Мы имеем только три <четыре> его произведения (№ 115, 116, 117 и 118), но и этого достаточно, чтобы рассмотреть динамический футуризм и путь его углубления.

Эти три <четыре> произведения почти центральные для всей футуристической категории, ибо углубляют динамический футуризм, приближаясь к окружению, где динамическое содержание — это природа самих явлений.

При сравнении произведений Балла и Боччони между ними сразу заметна разница в построении динамических структур.

У Боччони структура поверхности и проявления динамического ощущения представляют собой кипящую массу, подобную массе в вулканических ямах или в котле (№ 111).

И если в скульптурном проявлении динамического ощущения есть какое-то устремление, то проявлено оно у Боччони так, будто человек свою силу ставит против силы ветра. В скульптуре его ощущается не только движение, но и сопротивление другому, более сильному движению.

Боччони не придает силе, которую он ощущает, порядка построения формы, создание которой дает новое реальное тело. Скульптурные произведения этого художника

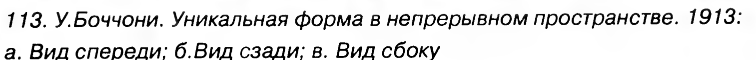


112. У.Боччони. Синтез человеческого динамизма. 1912









113. У.Боччони. Уникальная форма в непрерывном пространстве. 1913: а. Вид спереди; б.Вид сзади; в. Вид сбоку



114. У.Боччони. Мускулы в движении. 1913

напомнят нам такие явления, как, например, дерево, которое движется под ветром.

Иное впечатление производят произведения Балла.

Во-первых, сама структура их имеет определенный порядок и систему, а во-вторых, ощущается структура абстрактного динамизма самого движения.

Структура эта не имеет перед собой никаких препятствий и усилий, чтобы бороться, но она есть новая реальная форма как таковая. Третий отличительный признак структуры произведения — то, что нет в ней того мучительного состояния тела, к которому приложена сила, раздирающая его на клочки.

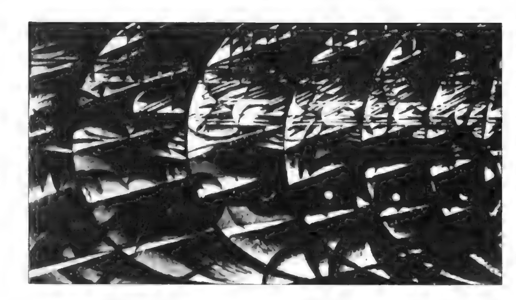
В произведениях же Боччони как раз другое: они показывают нам моменты человека, что пребывают во власти сил, которые уничтожают его.

Произведения Балла, если и отображается в них динамическое ощущение с помощью чего-то, взятого для этого, например движения автомобиля или велосипеда или движения света, оставляют ощущение, что человек среди всего этого динамического пребывает в природной обстановке и что стихия эта для него столь же природна, как для Геркулеса (лисипповского) сила в его собственных мышцах.

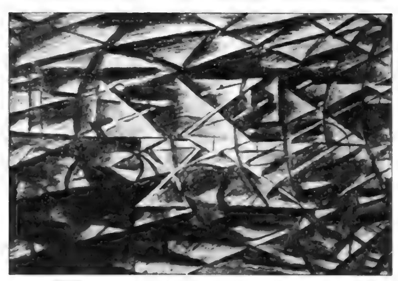
Но дело, конечно, не в этом, и не это стоит в центре картины. Все дело состоит в том, как именно отражено динамическое ощущение как таковое. Только в этом все дело, и этого только нужно искать в картинах футуристов-динамистов и по этим признакам их оценивать.

Ощущение динамики для футуриста — это то же самое, что ощущение живописи для сезанниста либо кубиста.

Потому-то как раз, если бы мы рассмотрели футуристическое произведение с точки зрения живописи, это было бы неправильно. Мы нашли бы много недостатков и сделали бы ошибочные выводы. Нельзя анализировать эти произведения ни с точки зрения импрессиониста, ни с точки зрения политика.



115. Дж.Балла. Скорость (Абстрактное движение). 1913



116. Дж.Балла. Свет и движение (Движение света). 1913

Рассматривая картины Балла и сравнивая их с картинами Боччони, мы видим, что Балла углубил динамический футуризм, приблизившись к самоотречению, к природе, то есть приблизившись не к телу человеческому, а к машинам как современным мускулам сегодняшнего человека, что дают большее выражение динамических сил, нежели человеческие мускулы Геркулеса. Казалось бы после этого, что Балла должен был бы изображать только машину, аэропланы, мосты, моторы, электролампы и т.д. и таким способом воспевать (согласно манифесту футуристов) тело или образ машины. Но опять-таки, рассматривая картины Балла и сравнивая их с Боччони, эти картины Балла сами нам поясняют, почему мы не замечаем в них одного лишь голого восхищения машинами и техникой и почему (если бы это было) они были бы неправдивыми и несовременными.

Это на самом деле была бы для футуриста Балла такая же ошибка, как если бы живописцы вместо живописания преподносили бы лекарства, которые ничего общего с живописью не имеют.

Итак, сама структура каждого произведения Балла говорит нам о том, что динамическая сила, которую ощущает художник, несравненно больше, нежели сами тела машин, и что содержание каждой машины есть лишь небольшая частица этой динамической силы, поскольку каждая машина это только единица в общей сумме сил современности.

Потому-то как раз и в этом случае с машиной произошло то же, что и с человеком у Боччони. Но если это так, то почему построение картины Балла не производит одинакового впечатления?

Ответ на такой вопрос можно найти в какой угодно картине Балла.

Каждая картина Балла за свою исходную точку берет тело машины в движении. Но это лишь исходная точка, от которой много линий: они примут ту форму, которая сможет найти силу, которую ощущает художник.



117. Дж.Балла. Динамика (Скорость: путь движения + динамическая последовательность). 1913



118. Дж.Балла. Движение атмосферы. 1913

Это, однако, не означает еще, что художник построит из этих линий новую машину, как мы видим это в тех картинах, где машины как нового ее типа — нет. Это лишь формула, что содержит в себе силу до определенной степени. Поэтому картины производят еще и другое впечатление, и мы воспринимаем их структуру как структуру тела абстрактной силы.

Далее рассмотрим еще третью картину Балла под названием “Движение атмосферы”, написанную в 1913 году (№ 118). Если бы под этой картиной не было бы названия, трудно ли нам было бы определить ее категорию? Конечно, нет! Нам нужно было бы определить ее признаки. Первое — определить формальную сторону, как построена ее структура, и, вторoе, — определить ее содержание.

Но можем ли мы (после того, как мы рассмотрели несколько образцов структуры новых искусств) эту третью картину зачислить в категорию сезаннизма, кубизма или импрессионизма? Это произведение можно причислить к категории динамического футуризма, ибо в центре его — динамическое ощущение атмосферы.

Своей структурой это произведение также похоже на структуру двух предыдущих произведений Балла. Но в нем заложено не совсем то, что в двух первых.

Балла пытается то же самое динамическое ощущение найти и в атмосфере, вследствие чего мы получили отображение, если можно так выразиться, частичек атмосферных сил, что дает нам ощущение скорее космоса, структуры сил космоса, чем структуру металлической культуры человечества, как мы видим это в предыдущих картинах (№ 115 — “Абстрактное движение” и № 116 — “Движение света”).

Остается рассмотреть еще одно произведение Балла (1913). Беря построение структуры этих последних произведений и предыдущего, можно бы сказать, что они весьма похожи, а если так, то и зачислить с полным правом это явление в класс, либо категорию, абстрактных культур. Однако ж потому, что каждое такое явление вызывает у нас ощущения одинаковые, мы можем зачислить его в ту или иную категорию ощущений.

Выше мы сказали, что картина “Движение атмосферы” (№ 118) переносит нас в сферу структуры различного рода материи или силы, а также и то, что художник при помощи своих подсознательных сил пытается ту или иную структуру постичь. Вследствие этого мы в первом случае имеем как бы набросанный рисунок структуры частичек атмосферы.

В другом случае в картине (№ 117)[1] мы видим точно такое же самое явление, что передает нам динамику того или иного рода частичек материальных сил. Но в этой картине Балла попробовал показать два разных рода сил, пока-

зать разные структуры в их динамическом состоянии или, что вернее, выразить стык двух сил.

Итак, в последних картинах Балла вырывает нас из сферы одного рода восприятий явлений человеческой культуры и переносит в сферу абстрактного ощущения динамических сил структуры составных телец Вселенной.

Если наши выводы (относительно Балла) справедливы, то еще одна картина Боччони (рис. № 119), написанная в 1912 году под названием “Материя”, будет для нас интересна с той же точки зрения.

На поверхности этой картины мы найдем элементы точно тех же сил, которые видели мы уже в предыдущих двух картинах: кажется, что сам художник, рассматривая одно тело, нашел в его структуре элемент структуры иной силы и как бы попробовал разложить это тело на целый ряд сил, или структур.

В центре этой картины мы очень четко видим образ человека с руками, сложенными на коленях. Если спросить, как относился художник к этому образу, то название картины, как и вообще все названия картин, не дает ясного ответа. Итак, нам следует положиться на выводы от анализирования при помощи своих собственных ощущений и чувств: чем ближе мы всматриваемся в картину Боччони, тем всякий раз сильнее действуют на наши ощущения силы, которые в это произведение вложены. Мы начинаем ощущать то или иное состояние, структуры того явления, которое художник отображает.

Эта картина является для нас не чем иным, как только отдельным отрывком того или иного состояния структуры материи. Так, как ощутил ее сам художник, картина эта являет для нас новую реальность структуры, так или иначе ощущенной, и задача картины вызвать у нас то же самое ощущение, которое вложено художником.

Но вернемся к деталям содержания картины.

Мы видим образ человека с яркими признаками лица и рук, а также сборок одежды. Сидящая фигура человека производит на нас впечатление монументальности. Руки у нее так сильно развиты, что ощущаешь огромную мощь, впечатление мощи большее, чем от лисипповского Геркулеса. Голова человека, который смотрит вдаль, слегка приподнята... Что же именно ощущаем мы, глядя на эту картину “Материя”? Я лично того мнения, что от этой картины такое же ощущение, как и от двух предыдущих — № 117 и № 118. Но такого ощущения картины № 115 и № 116 нам не дают.



119. У.Боччони. Материя. 1912

В картине “Материя” человек, я бы сказал, приравнивается к состоянию того, что его окружает. Человек растворился в материях тех частиц (телец) абстрактного мира, но растворился и сросся с окружением не только телом, но и духом своим. Вот почему именно это произведение, как и остальные произведения Балла, имеют в себе ту таинственность жизни, подобно тому, что мы ощущаем, когда смотрим в телескоп в пространства Вселенной и внезапно узрели, как надвигаются неведомые силы космоса.

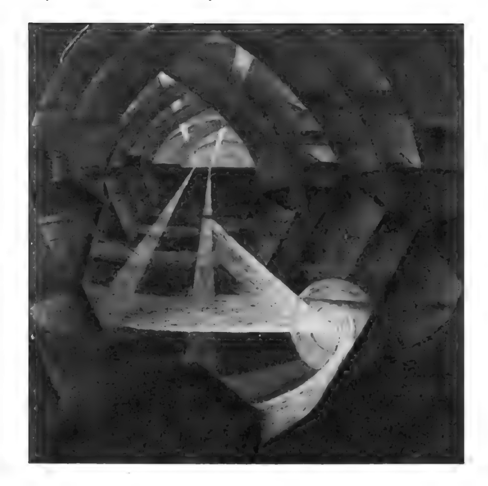
Это произведение объединяет Боччони и Балла, свидетельствует об их единстве и одинаковом ощущении сил Вселенной и делает их центральными фигурами динамического футуризма.

Таким образом, футуризм Балла и Боччони развертывает перед нами картину из материального тела Вселенной, и в его микроскопических частицах мы ощущаем силу, которую и называем динамической... Но (как мы указывали и ранее) между последними картинами и картинами, где он рисует движение света, а также картиной Боччони “Материя”, существует большое отличие.

Первые переносят нас в сферу света нашего города и скольжения этого света по предметам, по твердым телам, что еще больше нас убеждает в том, что у художника тут восприятие света обычное. Совсем иное в картине “Материя”. Хотя мы и видим в ней признаки человека, но она нас переносит в иную сферу Вселенной, и образ человека в этой картине уже не воспринимается так, как мы воспринимали бы его в рембрандтовской либо репинской картине.

Все репинские люди, как люди и многих других художников, не исключают человека из круга его мещанского восприятия собственного быта и самого его быта; человек у них — мещанин либо идейный страдалец, либо геройствующий, либо проповедующий нечто, либо тот, кто царствует, либо “демократствующий”.

Ни Балла, ни Боччони этот блаженный рай быта человека вовсе не интересует. Их охватывает желание постичь силы окружающих сфер, проникнуть в них. Они стремятся растворить самих себя в этом мире ощущений, они уравновешивают человека с каждой частичкой каждой клетки материи и во всех явлениях отыскивают одно и то же содержание, то есть настроение двух материальных клеточек, телец, и оба они устанавливают во всех движениях этих частичек причину одного и того же настроения, одинакового состояния сил.



120. Л.Руссоло. Взаимное проникновение: дом + свет + небо. 1912

Мне все же никак не хочется обидеть их, и я совсем не хочу упрекнуть их в том, что лично я особенно ощущаю то настроение материальных телец Вселенной, которое создается при восприятии картин Боччони и Балла.

Наш мир — это продуктовый кооператив. В нем мы видим только этикетки того или иного продукта, а эти этикетки в быту и составляют главную суть искусства. Так, это картины мелкого мещанина, что построил для себя весь мир в одном случае — на продуктовом магазине, а в другом — на религиозной идее как будущего блага и счастья, и в третьем — на оформлении своего быта искусствами.

Этот быт мещанства искалечил и исказил природу художников, сделав из них оформителей своего быта! Эти художники сами стали мещанами и повернулись к мещанам. Они живут в этом окружении, вроде карасей в болоте, и "общество" приветствует их и возлагает лавровые венки на головы за то только, что они оформили его мещанский быт, и благодаря этому он обрел ценность.

Новые произведения, которые мы рассматриваем, являют собой тот период, когда художник перестал быть художником-оформителем, а значит, перестал быть и мещанином, перестал отражать жизнь в ее кооперативно-харчевой сути и за все это накликал на себя вереницу сплетен и пересудов, которые позорят его освобождение.

Его интересует иное в нашем мире, силы и состояние этих сил, сил абстрактных, которые, так как первичная сущность их осталась еще чиста, оживут еще как таковые.

Его (художника) интересует и искусство, но искусство "как таковое" и никак не целесообразность мещанина.

Но чтобы закончить нашу статью, нам осталось рассмотреть еще одного художника, который тоже принадлежит к группе динамического футуризма. Это — художник Руссоло. Те репродукции его картин, которые есть у нас, дают возможность утверждать, что у него задачи такие же, что и у предыдущих: отражать разные силы в одном динамическом их ощущении.

Такова, например, его картина под названием "Взаимное проникновение трех элементов: дома, света и неба" <"Взаимное проникновение: дом + свет + небо">



121. Дж.Балла. Динамизм собаки на поводке. 1912

(№ 120). В этих трех элементах Руссоло усматривал исключительно взаимные силовые проникновения. Сила составляет содержание этой картины. Такое содержание составляет также и ее качество. Качество футуристических динамических картин измеряется их напряжением, ибо иного качества в этих картинах искать нельзя. Совершенство, доработанность картины прямо пропорциональна напряжению динамических элементов картины.

Далее у нас на очереди еще одна картина Руссоло под названием "Пластическое заключение движения дамы". Картина эта ранняя, написана она была в 1911 году. Своей формой она показывает движение многих фигур в разных направлениях.

Структура этой второй картины, как и первой, очень скучна и однообразна, и большого напряжения в ней нет. Само название картины подсказывает, что тут не много фигур, а есть не что иное, как следы (очертания) одной и той же фигуры, которая передвигается, и таким способом создается пластический вывод или структура движения. Итак, Руссоло использовал в этой картине кинетический метод фиксирования момента, сохраняя все формы движущейся фигуры в академическом проявлении (виде).

Конечно, в этой картине фигуру следует рассматривать не как фигуру, а как движение, ибо содержание картины — движение.

В этой картине, как уже было замечено, чтобы выразить движение, был использован кинетический метод. Это означает, что художник попробовал растворить тело в движении, желая выразить лишь структуру последнего.

Поскольку в его картине, где показывается взаимопроникновение элементов дома, света и неба, задача та же самая, мы имеем определенную структуру. Но элементы дома спрятаны, то есть мы в этой картине не видим никаких признаков дома, в результате картина неба построена на чисто беспредметных элементах. Впрочем, я допускаю, что и в этой картине также присутствует кинетический метод.

Бесчисленное множество аркоподобных форм заставляет меня вспомнить о присутствии элементов дома, в котором может быть арка. Такое же кинетическое повторение имеют контуры и в той картине <Балла>[2], где нарисована дама с собачкой (№ 121).

Как видим, в течении футуризма мы находим еще одну незначительную стадию — форму кинетическую — и можем выделить ее от остальных в особую стадию, либо категорию, кинетического футуризма.

Нова генерація. Харків, 1929, № 11

Эстетика

(ПОПЫТКА ОПРЕДЕЛИТЬ ХУДОЖЕСТВЕННУЮ И НЕХУДОЖЕСТВЕННУЮ СТОРОНУ ПРОИЗВЕДЕНИЙ)

Закончив краткий формальный анализ некоторых течений нового искусства, разбив картины на классы, установленные по типовому рассмотрению каждого течения, установив характер их новой фактуры и пространственные цветовые различия, мы все же на протяжении всего анализа ни единого раза не обратили внимания на их художественную или эстетическую сторону, хотя часто и много употребляли слова: “художник”, “произведения”, “картины”, “композиции”. Поэтому может создаться такое впечатление, что эстетическая художественная сторона каждого произведения подразумевается сама по себе и отдельного разговора о классификации произведений нового или изобразительного искусства для определения художественной и нехудожественной стороны не требуется. Поэтому все течения, которые уже нами рассмотрены, мы либо обходили в художественном плане, либо и совсем его не выясняли. По правде же этот вопрос и для нас очень интересен, а потому попробуем теперь определить художественную сторону во всех тех течениях, которые мы уже рассмотрели. Может быть, что в процессе этой попытки возникнет много новых вопросов, разрешив которые мы сможем установить взгляд на негативное отношение художников к эстетике, эмоции, к картине и искусству, которых они не признают без достаточных оснований либо освещают целиком утилитарно. Кроме того, наша попытка сможет выдвинуть вопрос о целесообразности более тщательного исследования произведений искусства вообще, для того чтобы обстоятельнее выявить их содержание.

Итак, рассматривая вообще все произведения искусства, собранные в музеях, мы часто и много употребляем выражения: “художник”, “картина”, “произведение”. Эти термины мы используем по традиционной привычке либо по инерции, но никогда не применяем их по существу той или другой картины. Мы привыкли к тому, что человек, который рисует на полотне пейзажи, портреты, исторические жанры, быт, что такой человек называется художником, то есть личностью, которая вырабатывает художественные картины, и что мы их должны воспринимать своим эстетическим чувством.

Иного восприятия картины мы не знали, да и знать не могли. Мы воспринимали все согласно художественной ценности, и нам даже мысль и в голову не приходила, что мы воспринимаем картины не по существу. Мы всегда стремились к тому, чтобы все художественное воспринимать только по эстетике. Музей под таким углом зрения был для нас только лишь художественным учреждением, где исключительно царит эстетика. Все же иные чувства нами почти не ощущались, и вследствие этого в музее не было вещей, которые бы нам говорили о неприятных фактах или вызывали у нас какое-то отвращение. Все факты, которые взяты даже из наигрязнейшей стороны жизни, затушевываются художественным их исполнением, и потому зрители воспринимают их только как эстетическое явление, хоть бы оно было наполнено ужасом и мерзостью. В действительности же дело обстоит далеко не так. Рассматривая все течения, мы не обратили внимания на то, что ни разу не вспомнили о художественной стороне того или иного произведения. Наоборот, мы всегда говорили о восприятии различных сторон какого бы то ни было произведения, о его элементах и восприятии живописца. Мы разговаривали о живописи, об ощущении цветовых, тональных, контрастных соотношений элементов в каждой картине, о динамике, статике, о мистических и иных ощущениях. Отсюда можно было бы сделать тот вывод, что человек, которого называют художником, не всегда может или даже не всегда бывает художником и <не всегда> пишет исключительно художественные произведения. Он ощущает мир гораздо глубже и шире, чем это нам казалось, и именно в период чрезвычайно развитой деятельности изобразительного искусства.

Таким образом, с нашей точки зрения, мы видим, что музей бывает не только фокусом художественных ценностей, но он заключает в себе и много ощущений, которые не содержат художественной задачи. Рассмотрение новейших искусств приводит нас к этой стороне разнообразного художественного восприятия, где могут быть и ощущения эстетического порядка, но они отнюдь не главные, они не формируют все восприятия только в эстетическую форму. Художник сам по себе совсем не такое существо, чтобы его действия и желания переводились в художественное направление или ощущение.

Художник имеет и иную сторону бытия, а потому может воспринимать и все другие житейские стороны. Новые искусства нам показали, что художник интересуется не только художественными ощущениями, но и разными другими, о которых мы упоминали выше. Мы видели установку произведений на линию динамического ощущения, так сказать, на линию живописных контрастов, и т.д. Сами по себе такие ощущения не являются художественными и воспринимают-

ся не эстетическим чувством. Далее, никакой художник не смог бы их оформить художественно, ибо между категорией художественно-эстетической и категорией динамической есть противоположности, которые исключают друг друга. Есть и целый ряд ощущений и в сфере мистической, и в сфере живописной, которые невозможно превратить в эстетическое ощущение. Если же художник попробует живописные ощущения выявить в художестенной форме, то это ему не удастся, поскольку здесь придется формировать два ощущения — эстетического восприятия и живописного одновременно, вследствие чего мы получим эклектическое произведение, которое ни того, ни другого ощущения не выразит. Если бы все живописцы воспринимали живописные картины как художественное явление, то у нас никогда не возникла бы мысль, что каждая картина имеет еще и иное явление, которое мы назвали бы содержанием. Рассматривая произведения, мы никогда не смотрели на них в плане, как говорится, художественности, но всегда искали прежде всего содержания, темы, то есть того, что само по себе никогда не бывает художественным, например: барана, войну и т.д.

Произведение, что построено в художественном плане, но которое не определяет никакой бытовой темы либо пейзажа, взбаламутило бы многих людей, и они не сочли бы такое произведение художественным. Точно так же все живописные произведения мы не воспринимали по сути их, так сказать, по живописной только линии. Живописные произведения, но без темы или вида изображения какого-либо предмета считали бы мы живописными, ибо зритель не видит живописи как таковой, он видит лишь образ, анекдот и очень, очень редко позади анекдота видит цвет, причем всегда сравнивая его с натурой. Итак, под художественными как таковыми мы всегда понимали исключительно предметные изображения, без которых художественность как таковая не существовала. У нас не было иного пути к восприятию художественных и живописных произведений, как только согласно их предметам, изображенным темам, и в то же самое время предметы-темы мы рассматривали как содержание, за которым мы не могли разобраться в художественности и искусстве по их линии как таковой.

Форма предмета приводила нас к другой линии, сугубо предметно-тематического характера, что вызывает в массе множество различных вопросов о сходстве, натуральности.

Эти вопросы окончательно выходят за границы бытия живописных как таковых произведений и удаляют нас от их действительности.

Отсюда возникает такой взгляд на искусство, на мастерство, который обращает внимание на предметное, тематическое содержание. Мы сужаем восприятие и понимание искусства и сводим их к предметам либо к их изображе-

нию, или к теме, поскольку они проявляют быт людей. И соображения об искусстве и качестве его позволяем себе высказать лишь постольку, поскольку хорошо нарисован предмет — выяснена идеология темы. Этот взгляд отпадает, как только мы знакомимся с новейшим искусством, преимущественно не изобразительного характера. Тут мы видим, что содержание живописного или скульптурного искусства бывает не только изображением бытовой, жанровой картины, но и таким явлением, как, например, проявление живописи как таковой. Таким образом, представление об искусстве и мастере расширяется и изменяется не только с доскональной передачей предмета, но и за счет иных явлений, сугубо силовыми ощущениями, где проявление их не принимает образа ощущаемой силы. Рассматривая новое искусство, мы обратили свое внимание еще и на то, что в искусстве не обязательно, и не всегда можно, усматривать художественную сторону. Большинство картин нового искусства — нехудожественные произведения, хотя в них и есть большое мастерство. Так и в слове "картина" не всегда следует понимать художественную сторону только потому, что картина есть просто план того или иного действия. Ощущения мистические, динамические, сюрреалистические, натуралистические, импрессионистические, по сути, не могут быть художественными, эстетическими ощущениями, точно так же, как и многие религиозные живописные произведения, которые в большинстве компонуются не по плану художественному, а по плану величия элементов образа. Христос, апостолы, ангелы — все в картине занимают свое место сообразно своему, так сказать, социальному состоянию. Собственно к чистому виду искусства мы можем отнести все искусства ритмического порядка, а также и градацию цветовых соотношений, когда они организованы по остроэстетическим отношениям. Бывают картины художников-живописцев, где нет никаких таких образов, которые мы могли бы отличить от обычной фотографии. Но уже достаточно того, что такая картина нарисована художником, чтобы ее отнесли к категории художественных работ, тогда как фотографию только потому, что это сфотографировано, не относят к художественной графике. То же и с восприятием: первую мы воспринимали бы как художественное явление, не глядя на то, что их иллюзорность, их воздействие одинаковы, поскольку как та, так и другая заставляют нас переживать одно и то же. Их иллюзорность одинаково переносит в настоящую действительность, которую напоминает нам картина или фотография.

Даже и цветовое преимущество живописных иллюзий не меняет дела, потому что и фотография вызывает у нас ассоциации живописных восприятий натуры. Передавая иллюзорность того или иного порядка, живописец и не предполагает, что он, создавая иллюзорность, далек еще от художественного произ-

ведения. В действительности он рассудил, что, передавая достоверность облика той местности, которую он рисует, он одновременно передает и художественную сторону. Таким образом, если принять этот взгляд, то придем к тому, что натура сама по себе художественна. Но в действительности это совсем не так. Вот давайте посмотрим на какой-либо участок природы для установления изменений в формах и цветовых соотношениях самой природы, будут ли они принадлежать художественной деятельности самой природы, а не сугубо физическим, химическим ее законам. Едва ли не все цветовые соотношения, которые существуют в природе, обусловлены сугубо физическими изменениями атмосферы, а не эстетическими, и потому никаких художественных признаков мы в природе не находим. Допустим же, что художник-натуралист скопировал эту действительность. Но по какому же праву мы отнесем эту его работу к художественной категории и сможем ли мы от такого произведения получить эстетическое наслаждение? Думаем, что его мы не получим, потому что данная картина не направлена на эстетическое ощущение. Но может случиться, что среди зрителей-натуралистов возникнет недоразумение, которое состоит в том, что они так же воспримут природу, как и ее иллюзорное отражение, — только одним эстетическим ощущением, ибо не будут отличать в произведении характер того или иного явления, а будут воспринимать их как цветовые сочетания. Тогда они проделают тут лишь новую работу, передавая свое впечатление в художественный центр, чтобы в этом процессе получить нечто иное, новое. Они получат новую ассоциацию художественного порядка. Например, увидев голубые васильки в жизни, зритель больше восхищается их цветом, который влияет на эстетический центр восприятия.

Но что же тут случилось? А случилось то, что зритель изолировал цвет васильков от атмосферы и рассматривал или воспринимал их цвет как таковой, отбрасывая от себя все иное.

Ботаник-естественник отнесся бы к этому явлению двояко: и эстетически, и натуралистически. Васильки воздействовали бы на два восприятия: на эстетическое и на натуралистическое. Таким образом, определяя художественную сторону натуралистической работы, мы должны принимать во внимание не впечатления зрителя, а только отношение художника. А так как мы установили, что работа художника является сугубо натуральным воспроизведением природы, мы усматриваем в работе отсутствие художественного начала. То же самое мы обязаны проделать и с самой природой. Натура никогда не может быть художественной, если учесть, что все ее явления есть продукт физико-химических процессов. Но можно и иначе рассуждать, а именно: если природа в каждом своем изменении или если каждое ее явление вызывают эстетически-художест-

венное восприятие, то каковы бы ни были физико-химическое изменения, все они возникают из одного, эстетического или художественного, закона восприятия. Вся природа тогда будет похожа на калейдоскоп[1], в котором без всякого порядка перетряхиваются цветные элементы, но каким бы образом они ни упали, они всегда будут пребывать в таких условиях, чтобы создавать чудесную, тонкую форму орнамента. То же самое, как если бы мы увидели с какого-либо высокого места множество разнообразных явлений, которые сами по себе не имеют художественной связи, но в нашем восприятии они найдут те условия, при которых они будут теми разнообразными цветовыми элементами, которые наш эстетический центр формирует в художественный вид. Когда мы видим разнообразный по контрасту пейзаж, мы восклицаем: “Как же тут прекрасно!” Это восклицание можно отнести к физическому воздействию природы, а сами слова “Как же тут прекрасно” свидетельствуют об эстетическом восприятии. В этом случае в нас, очевидно, происходит процесс формирования природы в художественное зрелище. Таким образом, движение элементов в природе, например коров, людей, детей, облаков, даже состояние температуры мы усваиваем как сугубо цветовые отношения, и все становится художественной картиной, формы которой не имеют уже никаких изменений во времени. К этим моментам художник и стремится, чтобы их зафиксировать: в одном случае, натуру как таковую, в другом — переработанную в эстетический момент (деформация).

Бывает и так, что одна местность нам больше нравится, чем другая; одни пейзажи нас больше захватывают, мы либо волнуемся, либо не вполне спокойны. Эти различные эффекты зависят не только от нашего психического настроя, но и во многом от самой местности, которая в силах изменить наше психическое состояние и привести нас в хорошее или плохое настроение. Я даже не раз думал, что вполне возможно использовать пейзаж природы либо создание нового пейзажа, как способ привести нервных людей в желанное состояние, вместо того чтобы держать их где-то в больницах. Пейзаж может иметь большое значение в деле рассмотрения нервного состояния и его лечения. То и другое будет зависеть от разнообразия данного пейзажа.

Чем больше контрастов в пейзаже, тем он интереснее, тем больше он действует на нашу сторону восприятия. Пейзаж, к которому мы привыкли, имеющий далекий горизонт, долину, речку, горы, нас сильнее волнует, нежели пейзаж без контрастов. Каждый пейзаж имеет силу настраивать нас по-иному, действовать на нашу нервную систему и вызывать различные чувства и различные ощущения. Поэтому мы владеем различными восприятиями, имеем различные реакции, те или иные отношения и поведение. Эти соображения должны, по мо-

ему мнению, лечь в основу отношения каждого художника к природе, а также и обыкновенного человека, который созерцает природу или картину. Художник, поскольку он занят определением художественного ощущения, должен всегда иметь в виду, что природа есть для него лишь материал, и прежде всего должен полностью уяснять себе, какие чувства и ощущения вызывают у человека контрасты натуры, дабы определить те или иные ощущения.

Положение художника обязывает сотворять художественные картины. Художник подчинен, так сказать, одной только эстетической функции, он не распыляется между многих других функций. В прошлом действительно положение художников отвечало той профессии, которую художник исполнял. Но в наше время художник должен обозначать разнообразнейшие ощущения, из которых не исключены эстетические функции. Допустим, что художник восхищен обширной местностью, откуда разворачиваются далекие горизонты. В этом случае нам необходимо определить настоящее воздействие этой местности: какие именно элементы и в какой мере влияют на художника. Мы не совершим ошибки, если констатируем, что в таких пейзажах наибольший вес имеет пространство, на котором разбросаны разнообразные формы и цветá.

Итак, ощущение пространства и будет тем настоящим ощущением, которое царит над всеми иными формами. Но можно ли в таком случае сказать, что художник воспринимает лишь эстетические ощущения? Мне кажется, что нет, и именно потому, что пространство на эстетическую сторону не влияет, а, по сути, есть сугубо физическая реакция, лежащая вне эстетики. Так точно, как, скажем, например, кто-то из молодых поднял бы тяжелый вес; в этом процессе он не ощутил бы эстетического удовлетворения, а лишь физический признак своей силы. Наш современный новый художник разнообразен. Он ощущает не только эстетические восприятия, но и целый ряд иных явлений, и потому трудно всю его работу квалифицировать лишь по плану художественному. Новые художники очень отличаются от прежних чистотой восприятия или ощущения. Новый художник никогда не мыслит так, чтобы ощущение динамики определить в художественном ритме, либо также и нечто пространственное, весомое, магнитное, или мистическое в религиозном образе и т.д. У художников-передвижников портреты уже не имеют следов эстетических переживаний. Эти художники рисуют портреты как таковые, по всей правде характера лич-



122. Г.Гольбейн Младший. Портрет Джейн Сеймур, королевы Англии. 1536

ности, которая позирует. Но если мы рассмотрим портрет Гольбейна (№ 122), то увидим, что его портреты нарисованы вслед за натурой, переработанной по эстетическому плану. Новые художники в большинстве случаев интересуются портретом по линии живописной как таковой и эстетического формирования не придерживаются. Итак, признать такие портреты художественными невозможно. Такая классификация создает великую путаницу в среде самих зрителей, которые по установленной уже традиции будут воспринимать или считать, что все собранное в музеях является художественно-эстетическими произведениями. Мало того, зритель, воспитанный на этом, воспринимает картину как художественную целиком и, встречаясь, скажем, с картиной Сезанна "Купальщицы" (№ 15), будет ужасно раздражен, потому что картина эта не даст ему того эстетического либо чувственного удовлетворения, которое ему дали бы картины Брюллова, например, "Вирсавия" (№ 123). Таким образом, сезанновские "Купальщицы" не имеют успеха, тогда как они имеют величайшую живописную ценность и воздействуют главным образом на живописное ощущение как таковое, которое полностью не развито у огромнейшей массы зрителей, а также и у художников. Я того мнения, что гольбейновские портреты имеют не очень много признаков сходства с натурой: он рисовал попросту красивое стилизованное лицо. Заказчики же, очевидно, были очень довольны тем, что получали прежде всего художественное произведение, которое давало им эстетическое наслаждение, и мне так кажется, что каждый заказчик, идя в мастерскую Гольбейна, хотел не того, чтобы его скопировали, а чтобы с него нарисовали художественный портрет, то есть картину. У "передвижников" эта линия поведения заказчиков и художников изменилась: и те и другие требовали уже натуры как таковой. Потому совсем непонятно, почему портреты Серова, Репина считаются художественными произведениями и должны вызывать у нас эстетическое удовольствие. Итак, из всего вышесказанного можно сделать такой вывод, что к художественной категории принадлежат те произведения, в которых натуральные элементы нивелированы до степени или момента эстетического ощущения. Но это нивелирование нужно считать изменением натуры в зависимости от того или иного ощущения, ибо если рассматривать всякую деформацию натуры как художественное изменение, то это будет большой ошибкой, потому что тогда придется все новейшие течения отнести к



123. К.Брюллов. Вирсавия. 1832

художественной категории. Для того, чтобы определить художественную сторону произведения, как мы указывали выше, следует приняться за квалификацию произведений по их действительному содержанию, классифицировать их согласно ощущениям, а не измерять каждое явление обязательно при помощи эстетического восприятия, то есть, раньше чем вешать какую-то этикетку на произведение, нужно определить его природу. Итак, если мы рассмотрим новые течения импрессионизма, кубизма, футуризма, сюрреализма, дадаизма, симультанизма, фовизма, супрематизма, то при всем другом желании ни в одном из произведений мы не найдем художественной или эстетической природы. Наш анализ каждого течения поможет нам разобраться во всех видах искусства и сделать экскурсию в далекое прошлое художественной деятельности.

Приступая к анализу Сезанновых произведений и не ведая о том, что художественный атом имеет в себе целый спектр разнообразных элементов, можно отнести Сезанновы произведения к категории художественно-эстетических произведений, причем если бы кто-то нам сказал, что полотно Сезанна не дает эстетического восприятия, то мы, возможно, ответили бы, что это как кому кажется: для кого — дает, а для кого — нет, и что со временем, привыкнув к Сезанновым картинам, будут воспринимать их как художественное явление. Но с таким ответом мы согласиться не можем и не надеемся на то, чтобы со временем картины Сезанна и подобных ему художников действовали на зрителя так, чтобы он воспринимал их как художественное явление. Это было бы неправильно и далеко от истины; никогда Сезанна и таких, как он, не будут воспринимать эстетически. Итак, именно потому, что художественный атом распался на большое количество призм, мы сейчас владеем богатейшими ценностями и критериями, которыми можно установить природу каждого произведения и классифицировать их по содержанию в соответствии с разбором той или иной природы произведения. Таким образом, при помощи установления точности содержания произведения вообще нам удалось установить природу Сезанновых произведений в частности и отнести их к разряду живописных. Отсюда у нас произошло новое изменение ощущений сугубо живописного качества произведения. Полотно Сезанна действует, за небольшим исключением, только как ощущение живописи. Все произведения Сезанна и сам Сезанн живут исключительно под влиянием работы живописного ощущения. Оно в нем настолько сильно, что все иные ощущения всегда нивелируются, собственно, одним — живописным — или оставляют лишь небольшой признак неживописного порядка, например, “Искушения св. Антония” (№ 16).

Новые искусства, а именно: импрессионизм Клода Моне, пуантилизм Сёра, сезаннизм, кубизм со всеми его пятью стадиями, футуризм, супрема-

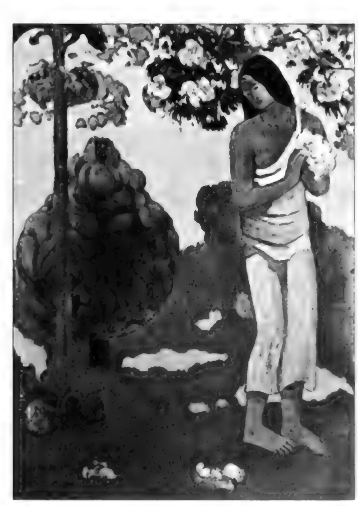
тизм в двух стадиях, можно назвать, для того чтобы отличить их от других искусств, искусством ощущений. Возможно, что и анализ других направлений нового искусства даст нам такое же право отнести их к этому циклу. Итак, если мы примем за основу в импрессионистическом искусстве световую волну, то очевидно, что эту волну нельзя иначе воспринимать, как только с физической ее стороны, и воспроизведение ее пойдет по тому же плану. Художник-импрессионист исследует изменения света во всех видах его напряжения холодного и теплого колебания. Воспроизводя эти изменения на своем полотне, он никак не думает про их художественную симфонию. Клод Моне, например, расставлял целый ряд полотен и наносил на них каждое световое изменение, но не менял цвета как эстетического пятна. Сама форма его не интересовала, а если и интересовала, то постольку, поскольку она была местом светового проявления. Художник Сёра, пуантилист, берясь за пуантель, размещал эти цветные капли в таком порядке, чтобы они вызывали у нас впечатление световых ощущений, но не художественных, не эстетических, иначе он размещал бы цветовые пятна совсем в другом порядке, который давал бы нам композицию цветовых соотношений, а те в свою очередь вызывали бы у нас не световые впечатления, а эстетические переживания. Цель Сёра состояла в том, чтобы пуантилистским полотном вызывать только оптическую работу нашего глаза, чтобы дать лишь световые впечатления, но не вызвать эстетических переживаний. Далее, если мы обратимся к произведениям Гогена, то увидим почти во всех картинах, что в его восприятиях природы отсутствовали некоторые элементы, что принимают участие в восприятиях импрессионистов или натуралистов. Если на картине Гогена (№ 124) мы ощущаем свет, тот этот свет Гогена состоит только из одного лишь золотого луча. Итак, атмосфера этого света не совпадает с цветовым спектром атмосферы импрессионистического света. А это свидетельствует о том, что световые физические воспроизведения воспринимаются им не по их типическому плану, а через какую-то иную призму, которая исключает целый ряд лучей природы. Для Гогена не существует законов природы; он деформирует ее согласно законам своего эстетического ощущения. Солнце гогеновской природы не похоже по своему спектру на спектр света импрессионистов.

Солнце или свет импрессионистов не изменяются в длинной веренице их картин. Гогеновский свет изменяется в зависимости от изменения эстетической гаммы художника. Во всех случаях этих изменений гамм луч солнца имеет одинаковый голубой луч. Он царит и нивелирует все остальные лучи до степени необходимых соединений эстетического ощущения. Таким образом, этот голубой луч и является основным для той или другой гаммы. Это дает мне право конста-

тировать, что все соединения цветовых пятен устанавливаются эстетическим ощущением. Обратим внимание на сторону формы или формо-цветовых пятен, которые обозначают дерево, человека, цветы, животное и др., и мы увидим, что между задачей Гогена и “передвижника” есть большая разница. “Передвижник”, так сказать, фотографирует натуру. Люди или вся природа в изображении Гогена иная, а именно: она статична, потому что каждое пятно и все цветовое связаны композицией одно с другим. Анатомия человека принимает ту форму, что исходит из композиции эстетического ощущения, и потому жизнь мира, как его рисует Гоген, не имеет иных ощущений, лишь эстетическое. Иллюзорность такого мира слаба, и это можно поставить в плюс Гогену и Сезанну, как и целому ряду художников нового искусства. Плюс этот я ставлю потому, что картину, где иллюзорность бывает единственной сутью и где полностью отсутствуют признаки деформации или претворения видимости в новую реальную действительность, такую картину я считаю продуктом слабости художника, не способного к претворению явлений. Все произведения Гогена имеют отпечаток творческой силы, которая проявляет себя при деформации видимого в эстетически-художественном плане. От этого возникает еще одно разделение искусства — кроме художественного и эстетического плана — на иллюзорное и новореальное. Но и после такого разделения мы не сможем считать картины “передвижников” реальной продукцией, а лишь только иллюзорной.

Итак, теперь мы можем считать реалистическими те произведения, которые реализуют натуру полностью в ином виде, а не воспроизводят ее. Картины Гогена мы можем отнести к этой категории реализма, ибо почти каждую картину его мы видим как натуру, которая была реализована им по тому или иному плану ощущения. Иллюзорные картины могут нам подтвердить, что задания художника состояли в том, чтобы изобразить на полотне те физические ощущения, которые влияли на художника в их прямом и неизменном виде.

Такая задача может быть решена лишь иллюзорно и вызывать у нас ассоциацию переживания живой природы. Реальная картина есть и новый фактор, который не переносит нас куда-то, а заставляет воспринимать и переживать ее на месте. Рассмотрим же теперь один из портретов фламандца Рембрандта. Мы увидим, что вся поверхность полотна покрыта темным фоном, на котором



124. П.Гоген. Славься, месяц Марии (Май). 1899

выделяется более темным пятном (тон) одежда, берет. Среди этих двух темноватых тонов видим яркое пятно — образ лица. Такое же пятно внизу — это рука. После рассмотрения этой картины возникает вопрос, каким же ощущением руководствовался художник, когда он рисовал эту картину? Мне кажется, что этим ощущением было ощущение света, то есть тем, что есть и у импрессионистов. Таким образом, свет был формирующим содержанием, не образ, а свет. Отсюда вытекает, что у Рембрандта, Моне и Сёра были одни и те же задачи и что Рембрандт стремился в данной работе выявить наибольшее влияние света, как и Клод Моне, Сёра и другие импрессионисты. Но если же мы сравним полотна импрессионистов с полотнами Рембрандта, то увидим, между прочим, такую большую разницу, что даже может возникнуть спор о том, можно ли их сравнивать. Очевидно, что задачи Рембрандта иные, и потому его картины не равны картинам импрессионистов. Признаки эти мне говорят о том, что свет Рембрандта иной и что он рассматривал его в призме эстетически-художественной, а импрессионисты — в призме оптической — если можно так сказать. Вся композиция портрета построена исключительно на художественной основе. Соотношения тонов нас больше захватывают, нежели форма лица; я бы даже сказал, что у всех мастеров Возрождения тональная сторона сильнее формы. Это я объясняю тем, что цветовые соотношения достигают силы нового реализма, то есть перед нами новая деформация цвета, тогда как форма находится в состоянии наименьшей деформации, а потому сохраняет больше иллюзорных признаков. Если мы теперь сравним портрет Рембрандта с картиной Гогена, то увидим, что отношение у них к натуре было одинаковым постольку, поскольку им удалось деформировать форму и цвет по плану эстетического ощущения. Далее посмотрим и сравним две картины художников Кончаловского и Озанфана. Они отличаются от тех произведений, которые мы только что рассмотрели, тем, что у обоих выпал из поля ощущений свет, а выступает новое для нас явление — цвет. Оба художника находятся под влиянием цвета, который для них является тем материалом, из которого они создают новое реальное достижение.

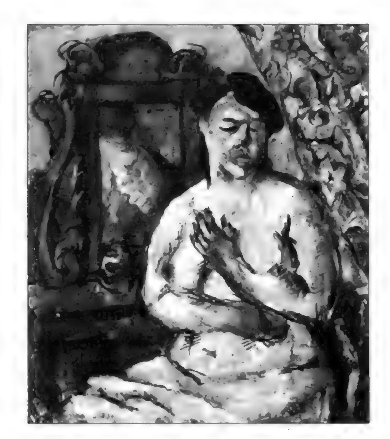
Посмотрим теперь, что было формирующим элементом для Озанфана и для



125. А.Озанфан. Натюрморт с бокалом красного вина. 1921

Кончаловского (№ 125 и 126). На мой взгляд, все цветовое влияние Озанфана сформировано по формуле эстетического подбора, и степень силы цвета нивелируется соединением до нужной ему гаммы. Кончаловский также находится под влиянием цвета, но формула, по которой он формирует цветовой материал, иная. Он формирует все свои произведения по формуле живописного ощущения и стремится этому ощущению придать ведущее значение. Говорить тут об эстетических переживаниях или цветовых соединениях не приходится. Тут ни форма, ни цвет не разложены в таком порядке, чтобы они в нас вызывали эстетическое предметное переживание. Отношение к цвету аналогично отношению Сезанна. Каждая работа этих мастеров свидетельствует о том, что живописные ощущения у них наиглавнейшие, отчего и возникает то неаккуратное отношение к абрису либо к форме натуры, то есть к границам натуры, контурам, которые разбросаны в общей живописной массе. Совсем по-иному — у Озанфана. В каждой его вещи бережное отношение к контуру каждого цветового пятна беспредметного или предметного характера. Каждая форма предмета — тональный силуэт, разложенный на плоскости. Таким образом, из этих двух произведений мы проникаем из отдела художественно-эстетического в отдел живописных ощущений. После появления Сезанна все музеи должны произвести огромные реформы по классификации всех произведений и по экспонированию их согласно с ощущением.

Это планирование необходимо для того, чтобы зритель мог правильно воспринимать все разнообразие искусства и рассматривать его не только через призму одних художественных восприятий, но и через многие иные признаки, например, живописи как таковой, ощущения динамического, контрастного, сюрреалистического и т.д. Рассматривая произведения исключительно по художественному восприятию, и мы, и зритель можем пропустить произведение большого веса, например Сезанна, которого лишь теперь начинают воспринимать небольшие группы люди. И действительно, массам воспринимать произведения Сезанна и некоторые произведения Кончаловского очень трудно, потому что и сам предмет художественно не разработан. Масса же в большинстве случаев ищет красоту, ту, что определена классическим искусством. Раскрыть перед ними наипервейшие задачи искусства некому, да это никому и в голову не приходит. Таким образом, новейшие искусства для массы зрителей остаются недоступными, потому что живописные произведения не содержат в



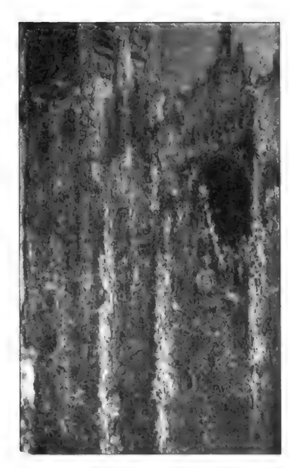
126. П.Кончаловский. У зеркала. 1923

большинстве случаев тех образов или предметов, по которым определяется художественная сторона. Новейшие течения стали принимать неопределенный вид, отчего все то, что нравилось массам и к чему они привыкли, исчезло с полотна. Осталась лишь живописная масса, определенная теми или иными формами, ибо для современного нового художника это наиглавнейшее содержание, которым он живет. А зрителю это содержание кажется какой-то мазней.

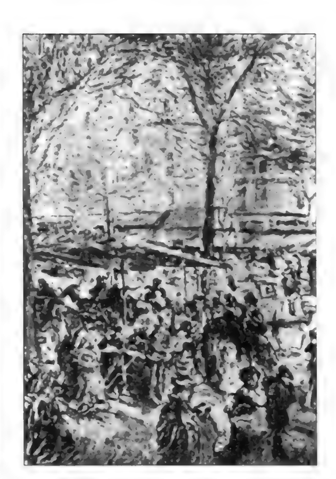
Живописный период Сезанновой эпохи пребывает в самом первичном состоянии и требует для себя совершенно иного отношения зрителя, который должен воспринимать исключительно произведения беспредметные по чистому тону живописи, для того, чтобы они не казались зрителю мазней, а живописью. Нужно учесть еще и то, что в новейших течениях существует еще масса признаков предметного мира, которые уводят зрителя в иной план, вызывают у него аналогии с художественными образами мадонн прошлого, а это сравнение выводит его окончательно за рамки живописного произведения. Зритель не может усвоить того содержания живописной картины, по которому он ее воспринимает. До сего времени массы воспитывались на тематических картинах или образных, где изображены предметы в иллюзорном плане...

Будучи воспитаны по целиком неправильной линии, они всегда воспринимают темы и вещи как главное содержание, тогда как живописец воспринимает всегда в первую очередь живописные и цветовые соотношения и ставит их выше, нежели качества темы. Предмет, образ, тема — это формы для живописного определения художественного ощущения цветных или живописных элементов.

Ге, взяв тему "Тайная вечеря", исполнил ее по плану не религиозной тематики, а так, чтобы разрешить сугубо световые задачи. Таким образом, основное содержание этой темы световое, а не религиозное. Объяснить эту картину массам как следует можно только тогда, когда будет выяснено ее содержание живописно-световое, а форма, то есть тема — это только подобный элемент для этой картины. Экскурсоводы не объясняют Венецианова по живописному плану,



127. К.Моне. Руанский собор вечером. 1894

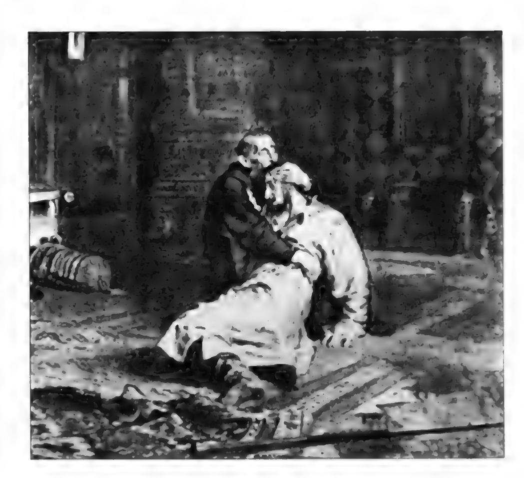


128. Н.Тархов. День карнавала в Париже. 1900

ничего не говорят про новый подход к форме самого художника, не говоря уже об отступлении художника от классической формы живописи к новой, барбизонской, а указывают лишь на то, что Венецианов был помещиком, что в его произведениях безразличное отношение к крестьянину, тогда как к помещику — серьезное, но еще доказывают, что человек для Венецианова вообще малоинтересен. Итак, зритель, прослушав доклад о биографии и социальном происхождении художника, ничего не усвоит по существу живописи Венецианова.

Остановившись на социально-классовых мотивах, мы совсем игнорировали живописную природу художника. Порядок объяснения необходимо расширить, и для большей ясности нужно раскрывать каждую картину перед массами во всем ее разнообразии. Только тогда мы сможем помочь массам разобраться в произведениях и разделить их на целый ряд ощущений, которые имели большое значение при написании картины. Я еще раз вернулся к импрессионистическим произведениям Клода Моне, а именно к его "Руанскому собору" (рис. № 127) и к картине художника Тархова "Базар" <"День карнавала в Париже"> (№ 128). Обе эти картины свидетельствуют о том, что содержание их не замыкается выявлением темы. Ни в "Руанском соборе", ни в "Базаре" мы не увидим попыток художников выявить образы предметов или людей. Сами темы "Собора", "Базара" не столь важны, сколь важны живописные отношения, изменения цветовых элементов. Для большинства людей такие картины, со всеми их изменениями, ровнешенько ничего не стоят, потому что в них не представлен предметный мир. Объяснить эти картины их социальными мотивами тоже сложная вещь, ибо нет признаков отношения людей к классовым или экономическим условиям. Мы видим в картинах не людей, не животных, не торговлю, а лишь целую стихию движения цветовых элементов. Говорить же о том, что "Базар" или "Руанский собор" — продукт буржуазного строя, не приходится, или что Клод Моне в "Руанском соборе" отразил буржуазно-религиозную идеологию, сказать тоже невозможно. Потому что Моне работал прежде всего над изменением чисто физической стороны света, а не над "Руанским собором" как таковым.

Таким образом, к картине, о которой мы не можем никаких дать объяснений ее социального происхождения, можно отнестись без вни-



129. И.Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885

мания, как к картине без содержания. Тогда как в действительности такая картина, как "Руанский собор", имеет огромнейшее значение для истории искусства и своей активностью заставляет целые поколения изменять свое отношение к живописным произведениям.

Возьмем еще картину Репина "Иван Грозный и сын его Иван" (№ 129). Эту картину можно объяснить только раскрытием технических эмоций, а не сугубо эстетической линией. Мы не можем сказать, что эта картина рисует нам художественное убийство, что она есть шедевр эстетических переживаний. В этой картине нет никаких художественных признаков, которые давали бы нам право отнести ее к разряду художественных произведений. Она не имеет даже каких бы то ни было композиционных отношений. Художник стремился передать весь акт убийства не на основе художественных задач и побуждений, а целиком на психической основе. Репин хотел как можно более красочно передать ту драму, тот ужас переживаний Грозного, которые он ощутил после убийства, в момент утраты нервного равновесия.

В этой картине вся работа художника переведена на линию душевной и психической драмы.

В этой картине Репин уже не художник, он только психолог. Мало того, он стремится перевоплотиться в самого Грозного, чтобы наиточнейше передать его ужас. А то, что картина выполнена красками, еще не является свидетельством, что она есть художественное явление. Это произведение есть только иллюстрация к описанию какого-либо психопатологического явления в книгах по психиатрии.

Нова генерація. Харків, 1929, № 12

Попытка определения зависимости между цветом и формой в живописи

Итак, напомним, что, изучая художественную культуру вообще и новые виды живописного искусства в частности, нам удалось установить отличительные признаки искусства нового, искусства изобразительного. Эти признаки выразились в различных взглядах художников на восприятие и отношение к миру.

Как следствие этих взглядов в произведениях художников нового искусства начали исчезать образы. Итак, в результате исчезла и вещь как иллюстрация, как задача отразить быт; то есть исчезло изображение “как таковости” явления жизни. Искусство вообще и живопись в частности стали самостоятельными.

Таким образом, новые искусства сутью своею не изобразительные, они отражают содержание различных действенных сил в их специфическом живописном уклоне.

Так, например, в предыдущих статьях мы выяснили, что футуристы не изображали движущихся вещей, а выражали только ощущение движения их функций (футуризм динамический).

Кроме этого мы установили, что в новом искусстве существует характерный для каждой живописной системы отдельный формирующий элемент, с помощью которого художник воплощает или формирует то или иное ощущение, то или иное содержание.

Такие формирующие элементы мы назвали еще и прибавочными или деформирующими в том случае, если они изменяют одну систему в другую, скажем, кубизм в супрематизм.

Итак, произведя анализ по линии формы, мы обратили внимание на то, что все системы нового искусства имеют свою, отличительную от других систем структуру, фактурные отношения формы и цвета, разный принцип, методы и даже мировоззрение.

Отсюда у нас возникла мысль: не имеет ли случайно форма собственного цвета, либо цвет собственной формы, ибо каждое изменение формы влечет за собой и изменение оцвечивания, и наоборот. Это изменение наталкивает нашу мысль на вопрос, не является ли форма проблемой и для живописца в разрешении цвета. Ведь форма вызывает у него

разные ассоциации цветовых отношений, которые отвечают данной форме или, наоборот, — совпадения цветовых ассоциаций вызывают ту или иную форму.

Это заставило нас сделать возможные наблюдения над художниками. Для этого каждому художнику в отдельности был показан рисунок упрощенного геометрического типа, чтобы вызвать у него цветовые ассоциации.

Опыты над несколькими художниками дали приблизительно одинаковую ассоциацию оцвечивания.

Таким образом, мы имеем некоторые основания для того, чтобы сказать, что каждая новая форма имеет соответствующую, свойственную лишь ей окраску, но не прибавление. Рассматривая эти различия ассоциаций при одном и том же рисунке формы, мы заметили, однако, что они расходились лишь в перемещении тонов, их сочетаний и интенсивности, но в основном были все же похожи.

После этого, в дальнейшем мы сделали ряд индивидуальных спектров произведений, которые дали нам то же основное протекающее оцвечивание и небольшое различие в остальных цветах. Эти спектры доказывают нам, что все живописцы, которые входят в одно течение, писали в одних гаммах.

Далее мы сделали выбор из всех спектров и получили новый спектр, который в результате как бы определяет гамму для данной системы. Разница гаммы одного живописца и другого состояла лишь в изменении интенсивности, но в общем это изменение не выходило за рамки гаммы данной системы.

Таким образом, вопрос о том, что у формы есть принадлежащий ей цвет, как бы подтверждается. Но у меня возникает другой вопрос — можно ли говорить о соответствии формы цвету в живописных произведениях, если их сам живописец не разделял на форму и цвет; его восприятия остаются чисто живописными.

Границы живописных различий тона нельзя считать формой или плоскостью, которую занимает один тон; иными же считаются живописные соотношения, а именно: разделять живописное произведение на форму и цвет невозможно, ибо это будет чисто абстрактное разделение. Такие опыты можно проделывать в физико-оптическом плане, но не в живописном, так как рассмотрение формы в абстрактном виде — одно дело, а произведение анализа сложного творческого процесса живописца — другое.

Говорить о том, что форма вызывает у художника какую-то живописную ассоциацию, — не соответствует действительности, так как живописные накопления у живописца создают свою форму или деформацию ее. Ибо живописец воспринимает Вселенную не как форму, к которой подбирает цвет, а бережно

воссоздает исключительно живопись, которую нельзя разложить на форму и цвет.

К тому же еще и живописные расцвеченные полотна и границы оттенков не вызывают ассоциаций дополнительных цветов тех тонов и оттенков, которые были бы присущи той или иной цветовой форме или цвету при изучении их в плане оптическом. Потому мы вынуждены установить, что между творческой работой живописца и обычным оптическим действием есть разница и значительные противоречия. Оптические доказательства не могут являться законом для живописных гамм художника. Они настолько различны, что эти различия нельзя примирить художнику в его творческой работе, если палитра его цветов имеет свой строй, свои границы (но не формы[1]), строго связанные с тем или иным живописным образом или ощущением цветового построения, если дополнительные цвета у него будут иметь другой порядок и другой цвет, и, так сказать, мы приходим к выводу, что изменение формы и цвета происходит в художественном творчестве не на основании оптических зрительных восприятий, но и в силу их изменений в нашей психике, то есть в творческом воображении живописца, в уме которого возник живописный образ. В большинстве случаев этот живописный образ возникает у художника в беспредметных гаммах, после он подыскивает тот или иной сюжет, в который и вписывает живописную гамму.

Например, в автопортрете Сезанна, в который вписана живописная гамма, она (гамма) вовсе не отвечает форме, то есть натуре. Или беспредметные гаммы Кандинского, где трудно было бы сказать, отвечает ли цвет форме, то есть натуре, если самой формы и нет, а есть только движение цветовых масс.

Как Кандинскому, так и Сезанну не можем сказать, что цвет должен иметь свою индивидуальную форму, так как в их произведениях, а особенно у Сезанна, нет совсем цвета, а есть живопись. Я могу еще сказать и про свою работу, где в одной картине я устанавливаю одни и те же формы, но раскрашиваю эти формы в разные цвета. Я бы сказал, что раскрашиваю для того, чтобы подчеркнуть, что в своих картинах я строго распределяю форму и цвет. И в этом случае форму я раскрашиваю тем или другим цветом не потому, что той или иной форме присущ красный или синий цвет, а потому, что рассчитано по гамме, возникшей в моем творческом центре.

Далее формовые и цветовые элементы формируются еще и по гаммам, которые в свою очередь возникают в процессах тех или иных переживаний динамики или эстетически-художественного ощущения.

Таким образом, все законы о прибавочных или формовых изменениях установлены оптикой, которая основана на физическом восприятии зритель-

ной системы. Они могут быть неточны, если не будут увязаны с работой организма художника, преобразующего законы зрительного восприятия в новую плоскость.

Может быть, даже не следует эти два вопроса смешивать, ибо задачи и цели оптической науки — одни, а художественно-живописной — другие. Одно дело рассматривать форму на предмет ее деформации в плане оптики, а другое — воспринимать явления в плане художественном (живопись). Пользоваться же художнику всеми достижениями науки про цвета и формы, может быть, и нужно, но осторожно[2]. Во всяком случае, использование достижений научного анализа взаимоотношений цвета и формы будет зависеть от его качества, цвета либо от способности живописца применять последние в произведении так, чтобы это произведение не походило на одну из таблиц научного анализа.

В дополнение к только что сказанному я скажу еще, что в таких случаях всегда вступают в конфликт у живописца два начала. Одно начало претендует на первенство — это начало знания, центр осведомленности; и другое — центр подсознательный, или ощущение.

Процесс творчества возникает вне осознания[3] и в большинстве случаев идет против всего того, что живописец знает. Он знает перспективу, рисует картины внешние, перспективы и т.д. Это первая стадия его творческого процесса.

Вторая стадия — это момент, когда процесс переходит в стадию воображения, когда психическая степень напряжения (если можно так сказать) начинает выделять образ. Но это еще не значит, что выделение образа уже есть момент осознания. Этот образ есть человек неосознанного центра, и ему еще далеко до центра осознания. Это законченный процесс творческого воображения, и не более того[4].

Третья стадия — включение образа в центр осознаний. Этот центр можно уже назвать аналитическим, в котором образ должен получить ясную формулировку.

Вот если художник сумеет внести в этот период все научные свои знания или творчество передать в третьей стадии под контроль знания, тогда его художественному творчеству они не будут угрожать. Но если художник не сумеет этого сделать, то все научные познания останутся у него “как таковые”, а переданное произведение в центр знания будет служить лишь формой, над которой был произведен какой-то известный анализ, и оно будет иметь вид одной из таблиц научного исследования. Центр знания всегда будет приводить художественную логику к своей логике. Логика знания анатомии будет приводить неанатомический образ живописи к академической анатомии.

Это я говорю для подтверждения того, что все научные доказательства не есть закон для живописца, что основание правдивости нашего физического построения глаза, его зрительные функции не могут быть также истиной для живописца, что его процесс обозрения не заканчивается лишь в момент восприятия глазом явления, но заканчивается лишь тогда, когда все отраженное глазом внутрь переотразится вовне.

Из всего представленного видно, что я возражаю против вмешательства науки о цвете и дополнительных цветах и зависимости формы от цвета в область художественно-живописного творчества, но не имею ничего против того, чтобы художник использовал научные данные[5].

Итак, проведем исследование над изменениями у человека впечатлений от одинакового размера комнат, которые будут выкрашены в разные тона, например красный, малиновый, охристый, и увидим, что впечатление от их размера будет разное. При перекраске их в белый цвет мы будем считать их по размеру значительно большими, а при других цветах эти размеры будут казаться меньшими; итак, в этом случае цвет влияет на масштаб формы и восприятие пространства.

Благодаря этому исследованию мы можем сделать тот вывод, что при том или ином окрашивании предмета мы можем получить разное его пространство, масштабное и весовое чувство.

Отсюда возникает задача, когда необходимо решить вопрос о том, что для того, чтобы комната придала свой верный масштаб пространству, следует знать присущую ей окраску.

Точно так же взятые, в частности, различные геометрические формы многоугольника, круга, треугольника дадут изменение их пространств формы в зависимости от окраски и снова будут вызывать известный цвет[6].

Итак, в этих двух примерах мы видим, что комната либо геометрические фигуры, раскрашенные в разные цвета, дают разное их масштабное восприятие или разницу пространства. Отыскание цвета для того или иного объема дает нам соответствующую оцветку. Но это еще не доказывает, что каждая форма имеет свой цвет, ибо речь идет о восприятии пространства цветового явления.

Возьмем еще ряд форм или линий, которые дадут нам изменения своих величин при особом употреблении масштабов и направлений линий.

Так, например, две подобные линии дадут различные восприятия своей величины, если к их концам провести справа и слева по диагонали небольшие линии вроде развилок (45° одну развилку к середине, а вторую — вперед).

Следовательно, тогда впечатления размера, восприятие пространства, величин меняются не от цвета, а от тех или иных условий или отношений линейных элементов.

Таким образом, форма пространства меняется в нашем оптическом восприятии не только от цвета, но и от иных элементов, которые ее окружают, будут ли они цветными или бесцветными.

Однако из приведенных двух последних примеров еще нельзя брать в подтверждение то, что у каждой формы есть свойственный ей цвет, хотя приведенные примеры близки к доказательству. Все подобные примеры будут принадлежать к чисто физическому строю восприятия нашего глаза. Они будут давать нам чисто оптический обман или оптические впечатления, но не восприятие действительности по той же причине, что форма не изменилась в своем пространстве, не изменится она и при всяком ее окрашивании. Это будет говорить еще и про то, что в данном анализе мы находим, что цвет имеет свое пространство, а форма — свое.

Эти примеры нельзя сравнивать с произведениями или выводить на основании оптических данных законы для произведений искусства, ибо происходят они из различных источников.

Некоторые примеры не перевариваются нашим творческим центром и остаются результатом физического устройства глаза, а также атмосферного влияния. Их мы относим к оптическим изменениям восприятия пространства формы и цвета. Другие, то есть художественные произведения, относятся к душевным или психическим изменениям восприятия явления, переваренного в образ, скажем, в эстетический, художественный либо динамический, где мы видим, что построение произведения устанавливается на основании других законов. Во многих случаях они расходятся с оптическими законами или с наукой о дополнительных тонах.

Отсюда видим, что измерить сугубо физической оптической мерой вопрос о свойстве каждой формы цвета, может быть, и можно, но это не реализует вопроса в целом; придется обратиться за помощью к психофизиологии, ибо дальнейщие ниточки ведут лишь к этой области. Итак, продолжим наше рассмотрение вопроса дальше.

Из сопоставления употреблявшихся сделанных нами спектров систем импрессионизма, сезаннизма, кубизма, футуризма, супрематизма и др. мы видим их различные оцвечивания и различные формы. Могут ли эти доказательства служить фактом того, что каждой форме произведения действительно отвечает та или иная гамма?

Можем ли мы сказать, что форме импрессионистического произведения не отвечает данная гамма, если она является основной задачей импрессионизма, то есть ощущение света? Если мы сказать не можем этого, то каким образом удалось осуществить это соответствие художнику, какая научная лаборатория помогла ему сделать это законное оцвечивание формы?

В таких случаях обычно говорят, что такие решения устанавливаются интуицией художника, подсознательным решением.

Итак, организм каждого художника обладает внутри себя довольно точной по работе лабораторией, которая дает сто очков вперед наилучшей оптической лаборатории, ибо разрешить такую проблему, как отношение цвета к форме, является немаловажным делом.

Но в действительности эти две лаборатории расходятся или одна другую исключают, и достижения другой могут иметь для художника такое значение, как наука об анатомии и о перспективе для искусства, то есть никакого значения.

Ибо восприятия физической стороны мира через подсознательные чувства, которые преломляются в воображении художника, не будут совпадать с решением оптической лаборатории. Оптическое восприятие есть материал для подсознательного центра художника.

Поэтому, если для оптической истины важна форма “как таковая” и цвет “как таковой”, то для другого ни форма, ни цвет не играют никакой роли, ибо на первый план ставятся художником ощущения от явления, но не явления “как таковые”, что он и должен подать их по всем правилам зрительного восприятия натуры...

Следовательно, художник, чтобы выразить свое мироощущение, не вырабатывает цвет и форму ранее, нежели возникает в его воображении свет, как он его ощущает, ибо ощущение определяет цвет и форму, так что приходится говорить скорее о соответствии цвета и ощущения, нежели формы, или о соответствии того или иного ощущения. Цвет и форма в физике могут рассматриваться как отдельные элементы, но не могут рассматриваться как два разных элемента в художественном творчестве, посредством которых определяется ощущение, ибо цвет и форма являются результатом того или иного единого ощущения. Такое разделение для художественного произведения неверно, ибо в импрессионистическом произведении нет ни формы, ни цвета.

И далее нужно их поставить в такие условия, которые дадут иные выводы, но эти выводы, каковы бы они ни были, не будут иметь ничего общего с ус-

ловиями создания и выявления ощущения, ибо разделить единое цветовое ощущение — это значит сделать ошибку.

Иногда импрессионистов упрекают в том, что форма у них слаба или совсем отсутствует, что в погоне за выявлением светового ощущения художник-импрессионист утрачивает форму. Этот упрек является уже характернейшим подтверждением только что сказанного, что импрессионистическое произведение уже анализировалось на цвет и форму при иных условиях, чем те, которые привели к умозаключениям и узаконивают попреки. При этом подается даже причина — они не умеют рисовать, не могут видеть. А если бы они обратили больше внимания на форму и цвет, чем на ощущение света, то утратили бы последнее.

Это и будет доказательством того, что в данном импрессионистическом ощущении Вселенной специальной формы нет, нет и цвета "как такового". Потому их и нельзя анализировать ни по форме, ни по цвету. Ибо если бы цвет и форма были определены "как таковые", то ощущение Вселенной как света исчезло бы или распалось на два самостоятельных явления. Люди, упрекающие импрессионистов в отсутствии у тех формы, приглядывались, конечно, к форме явлений, лежавших в воздушном световом пространстве. И вообразили, что действительно они являются сутью и содержанием импрессионизма, а на световую сторону, то есть на то главное, что является действительностью импрессионизма, не обратили никакого внимания. Свет для импрессионистов был одним из элементов мироощущения. А отвечает ли свет форме или нет — им совсем безразлично (см. "Руанский собор" Кл.Моне) <№ 127>.

Отсюда упрекать импрессионистов в отсутствии формы или цвета не следует, ибо определена действительность ощущения "свет". Все предметы или формы, лежащие в пространстве света, для импрессионизма есть случайное явление, и использует их художник-импрессионист постольку, поскольку это ему требуется для определения световибраций, которые он ощущает.

Таким образом, в этом случае мы убеждаемся, что все предметы, лежащие в световом пространстве, как и форма, со светом ничего общего не имеют. Ни со светом, ни с цветом. Свет и тень бесконечно изменяются, но предмет как форма остается неизменным. Потому не форма предмета важна для импрессиониста, но все изменения светового спектра лучей, его потемнения и осветления.

В нашем исследовании есть еще одно явление — живопись, которая в новых искусствах получила самостоятельное и специальное "художественное ощущение".

Художнику Сезанну, одному из самых сильных, точно чувствующих живопись художников, бросаются замечания в той же форме, что и импрессиони-

стам. Говорят, что Сезанн не владеет формой рисунка и не может справиться с изображением натуры. И в сезаннизме, и в импрессионизме мы встречаемся с одним и тем же вопросом, вопросом несоответствия формы и цвета произведения форме и цвету натуры.

Произведения живописные (художественные) П.Сезанна и других живописцев нового искусства показывают нам только признаки предметов, которые сильно деформированы ради "как таковой живописи". Неопытной частью критики эта деформация и рассматривается как недостаток, явившийся от неумения рисовать и писать. При этом всей критикой упускается главная точка зрения, а именно то ощущение, которое явилось от того или иного отношения к предмету и его изменениям.

В действительности все происходит наоборот, и в этом случае Сезанн является великим мастером только потому, что ему удалось выразить живописные ощущения в чистом их виде, как Браку и Пикассо в первых стадиях кубизма.

Сезаннизм является одним из величайших достижений в истории живописи по своему чистому выявлению живописного мироощущения.

В нашей истории живописи в лице Сезанна мы имеем апогей ее развития.

Есть значительный по выражению живописного ощущения автопортрет Сезанна (сборник издан в Москве[7]). Однако в анатомическом смысле автопортрет не совпадает с действительностью. Поэтому и нельзя назвать его автопортретом.

Форма натуры и воспроизведения ее различны, остается только характер или признаки некоторых абрисов его лица. Точно так же и в еще большей степени будет расхождение с цветовой стороной.

В данном случае лицо покрыто такой цветной массой, что вряд ли она могла соответствовать действительности и давать ощущение тела.

Таким образом, мы имеем перед собой такое произведение, которое не похоже на форму и цвет в натуре.

Отсюда нельзя делать вывод, что Сезанн не умеет ни рисовать, ни писать, ибо в данном случае идет речь о выражении ощущения живописи "как такового", то есть о более важном и высоком порядке, нежели воспроизведение натуры "как таковой".

Рассматривая этот факт, можно говорить о чистой чувствительности сезанновского организма, что фильтрует живопись от всех других элементов натуры. Благодаря этому мы получили его высокую художественную (живописную) культуру, наивысшую чистоту живописного ощущения в предметной линии искусства.

Итак, действительность служила Сезанну формой для выражения его живописных ощущений, в то же время не являясь формой ощущения.

Лицо Сезанна было случайной формой, которой он не придавал важности академического значения, а взял как случай для выражения живописного ощущения. Мало того, лицо его не служило ему даже как явление живописное (художественное) в смысле академической стороны живописи “как таковой”, ибо если бы форма и цвет явились для него академически важными, то воспроизведение было бы тождественно действительности.

Все же изменения натуры, что вошли в произведение, указывают, что они не соответствуют ясности выражения живописного ощущения ни по форме, ни по живописи по той же причине, что ощущение живописи уже явилось как совокупность ряда художественных элементов, принадлежащих не только лицу Сезанна.

Таким образом, в автопортрете и получились те изменения, которые не были присущи натуре.

При таком подходе “как таковость” натуры потеряла бы все. И в этом случае оцвечивание не отвечает форме действительности.

Сезаннисты встречают те же условия в природе, что и импрессионисты при выражении света. Так и сезаннизм рассматривает предметы как условия (но не формы) выражения живописного ощущения. Живописцу так же безразлична форма предмета, как и импрессионисту, раз речь идет о живописи.

Отсюда ни в первом, ни во втором случае нельзя рассматривать предметы как формы выражения. Отсюда же и получаем вывод, что все формы, сюжет, натюрморт, которые мы считали формами, не являются формами выражения, как в музыке форма музыкального инструмента не является формой музыки, как и форма букв не является формой самого поэтического произведения.

Далее за сезаннизмом наступает по линии живописного выражения полная деформация предмета, в которой все элементы живописные переформировываются согласно углубления живописного ощущения. Возникает тогда новое живописное отношение, но не формирующее.

Чем выразительнее живописное ощущение, чем больше будет у живописца стабильности воображения, тем скорее наступает момент, когда признаки предметов совсем исчезают.

Следовательно, то, что мы считали формой, исчезло совсем.

Что же осталось для восприятия?

Для Сезанна — художественные элементы, для Матисса — цветовые, для кубиста — контрасты.

В свое время, когда появилось течение кубизма и футуризма, так и говорили зрители и критика, что <в картинах> ничего нет (это означает — нет призна-

ков предмета или образа предмета), то есть нет формы действительности, а новая действительность, созданная вследствие соотношения художественных элементов, не воспринималась обществом, в зрительном плане ее не существовало.

И когда в первых стадиях кубизма улавливали какой-либо признак предмета, то, обрадовавшись, говорили: "Вот-вот, в этом месте картины есть часть предмета". Эти факты тоже говорят о том, что в художественном произведении всегда воспринимали форму предмета и его цвет как истину единого содержания и формы искусства, по которому можно было бы и определить качество, мастерство и т.д.

Но никогда не воспринимали произведение как выражение художественного содержания. Из целого ряда примеров нового искусства можно сделать вывод, что чем дальше художественное искусство отступает от изобразительности и чем дальше оно от иллюзорности, тем ближе оно становится к созданию новой реальной действительности, и это будет означать, что между формой натуры есть и цветовые, и формовые расхождения. Следовательно, форма натуры не является законом для живописца. Натура — это сбор элементов, который для художника образует материал, и он его разбирает и классифицирует по видам ощущения, и только.

Воспроизведение живописного ощущения мы не можем разделять на форму и цвет и рассуждать о соответствии цвета и формы, ибо речь идет об ощущении. Ибо при таком разделении произведение теряет силу живописного (художественного) ощущения, то есть оно просто исчезает. "Распятие Христа" Рембрандта христианами рассматривается со стороны религиозной эпохи, а живописцами — как эпоха живописная. Поэтому мы не можем сказать, что данному случаю или произведению, форме их отвечает такой или иной цвет и что форма является лишь условием в предметной живописи, как и цвет — элементом живописного воспроизведения, а в беспредметном искусстве такая форма и вовсе отсутствует[8].

***

Кубистическое течение искусства есть исключительно воспроизведение живописного ощущения. Живописные ощущения в кубизме имеем лишь в его первых двух стадиях, но в третьей и пятой выступают ощущения не только живописного тона и цвета, но и ощущения контрастов последних, то есть когда сами ощущения начинают быть элементами контрастов.

Это настолько сильно выражено, что о форме "как таковой" речь отпадает. Тут нет уже того, что можно назвать цветовой живописью, ибо такое опреде-

ление было бы неверно, ибо уже на первом плане — ощущение контраста. В этом случае цвет рассматривается как элемент контраста, и его соответствие форме рассматривается в соответствии контрастов.

Футуризм — это ощущение динамики, соприкасание элементов, которые воспроизводят ощущение движения различных функций и предметов, то есть это не есть искусство воспроизведения самого движения вещей. А также футуризм не есть живописное ощущение, хотя пишутся футуристические произведения цветными материалами. Форма вещей — моторов[9], аэропланов, бегущих лошадей, стоящих людей — не является формой воспроизведения, а, наоборот, уже развертывается в динамическом ощущении футуриста на отдельные элементы и складывается в порядок степеней ощущаемого движения. Потому нет ничего удивительного, что от мчащегося мотора остался только один элемент — часть колеса, часть лица моториста, а все остальное исчезло вообще.

Цвет и форма для футуриста есть разные энергийные элементы.

Это и не цвет, и не форма, но в других случаях цвет становится как таковым ощущением в произведениях цветового характера.

Из этого видно, что ни цвет, ни форма для футуриста не играют роли академического воспроизведения, а только передают динамичность своей сущности, которую и ощущает футурист. Причем форма выражения такой сущности ничего общего не имеет с действительностью, ибо таковая отстала по своей силе от произведения. Футурист уже создал новую реальность сильнее и динамичнее любого мотора. И в этом случае мы увидим, что произведение футуристическое нельзя рассматривать, а можно ощущать лишь выраженное в нем движение, динамику. Ни цвет, ни форма тут не играют роли для восприятия в чисто зрительном порядке.

Такое отношение ко всем новым искусствам будет по существу.

До сих пор казалось, что жизнь как совокупность различных явлений природы и человеческих вещей и отношений самих людей между собой является единственной формой или содержанием для выражения либо определения их в художественном воспроизведении на полотне в виде произведений, и в этом состоит вся задача искусства.

Но из ряда приведенных мною примеров видно, что постоянной формы вообще не существует, как не существует и постоянного соответствия формы и цвета.

За футуризмом мы увидим еще одно искусство — супрематизм, который не является результатом одного какого-нибудь ощущения, а представляет собой ряд ощущений, выраженных в своей системе.

Наибольшее место в беспредметном супрематическом искусстве занимает стадия динамического ощущения. Потом идет супрематический контраст. В беспредметном супрематизме предмет уже отсутствует, а в самой жизни супрематических явлений нет.

Рассматривая динамическое ощущение, мы видим, что в данном ощущении цвет “как таковой” не имеет никакого значения. Плоскость или линия, которая означает ощущение динамики, могут быть выражены черным или белым. И это только потому, что чем-то нужно довести ее динамическое напряжение. В другом случае в супрематическом контрасте больше всего имеют значение масштабы формы, то есть величины супрематических элементов во взаимных соотношениях. Цвет в данном случае никак не соотносится к форме, как и форма к цвету, а связана лишь через масштабы и величины пространства.

Цветовые пятна представлены как цветовые контрасты, следовательно, в этом случае цвет и то, что мы называем формой, не имеют того значения, которое дало бы право их разделять на цвет и форму. Потому супрематизм мы должны не рассматривать, а только ощущать воспроизведенные в нем ощущения (динамика, контрасты, пространство).

Воспроизведение этих ощущений может быть действительным воспроизведением сути явлений беспредметных функций Вселенной, которые охотно претворяются в предметную Вселенную.

Эта суть явления ощущается нами беспредметно, ибо такова ее действительность. Эта действительность никогда не будет понята сознанием, ибо сознание формально существует в предмете, в чем-то конкретном, что человек хочет понять.

Рассматривать кубистическое произведение формально — значит не уяснить его сути.

Мир, воспринятый ощущением, — есть мир постоянный. Мир же, воспринятый как форма сознанием, — непостоянен. Формы исчезают или изменяются, но ощущение не исчезает, не изменяется. Пуля, мотор, аэроплан, стрела — формы разные, но ощущение динамичности единое.

Потому постижение явлений Вселенной не может быть лишь по их формальным линиям, а только через ощущение их сущности.

А то, что мы называем пониманием, в этом случае есть лишь понимание формальное.

Следовательно, исследование явлений по чисто формальному методу нас приводит к формам, и формальный метод может нам показать довольно интересную структуру явлений как формы, но далее мы уже должны надеяться на

ощущение, которое и должно довершить то, что нельзя показать формальным методом[10].

В этом деле, мне кажется, объединяются два начала человека: разум и ощущение, чтобы через общие усилия постичь Вселенную. Только при таких условиях мы сможем получить то возможное, что может сделать человек.

Один формальный подход ко Вселенной еще не дает возможности полной гармонии человека со Вселенной.

Формальный метод есть открытие форм явлений, но не открытие действительности явления или духа явлений (если можно так сказать). Ибо форма, цвет и дух — явления разного состояния энергии. Совокупность этих состояний есть Вселенная, в которой жизнь моя определяется в постоянной связи или в постоянном ощущении духовной стороны сил Вселенной в образе и без образа. Эта связь в свою очередь вызывает мою активность, которая будет воспроизводиться в моем творении нового явления, а сотворение этих явлений будет зависеть от качества или умения представить себе образ, и стойкость его будет зависеть от сил воображения. Благодаря этому желанию возникает бесчисленное количество предметов, которые и должны определить мои представления.

Слияние Вселенной с человеком совершается не в форме, а в ощущении.

Формальное восприятие Вселенной или произведения будет означать, что восприняли шляпу и одежду, но человека не восприняли.

Я ощущаю Вселенную как неизменность во всех ее изменениях цвета и формы.

Ощущение Вселенной у человека возникает в надпсихическом центре, в представлении образа, то есть ви́дения как бы того, что ощущаю, но формы этого образа изменяются, ибо воображением не закрепляется действительность. Это изменение не означает, что ощущения изменяются.

Паровоз, мотор, аэроплан, бронепоезд, пуля, винтовка, пушка — образы динамического ощущения, которые приспосабливаются к тем или иным потребностям человека. Их форма разная, но ощущение одно.

Итак, ни цвет, ни форма, ни воображение не оформляют ничего, а только выражают духовную силу или энергию ощущений. Ни цвет, ни форма не есть элементы, которыми можно было бы выявить или оформить то или иное ощущение, ибо каждое ощущение есть элемент чистого сжатия сил Вселенной.

Люди, которые пребывают во власти тех или иных ощущений, устанавливают или изменяют форму своего поведения. Ощущение может быть в беспредметном состоянии и в образном, то есть если ощущение беспредметного плана

переходит в психовоображение. В этот момент начинает вырабатываться форма образа Вселенной, и человек попадает во власть мировоззрения и желания овладеть мирознанием.

Отсюда и возникает желание оформить или реализовать ощущение. Стойкость реализованного будет зависеть от стойкости воображения. Потому и заботится каждый идейный индивидуум, чтобы его идея, то есть воображение, не изменилась.

Вернемся к форме и цвету. Итак, мы поверхностно рассмотрели ряд художественных ощущений и хотели установить зависимость формы от цвета, и наоборот. А точной зависимости во всех художественных течениях не установили, а, наоборот, увидели, что не в цвете и не в форме дело и не в их зависимости, а скорее суть всего художественного искусства есть связь художника со Вселенной посредством его чувства.

Мы видим, что во всех предметных произведениях живописи — живописи формы нет, ибо выраженная форма не форма, а условие определения живописного (художественного) ощущения.

Но будем приводить примеры еще из нашего наблюдения за изменением формы и цвета. Каждый цветок имеет свою форму и цвет, но не форма явилась причиной той или иной окраски, а только химическая реакция, имеющая свойство забирать и излучать тот или иной луч света.

Итак, ни форма, ни цвет тут не играют роли и <нет> зависимости <их> взаимоотношений. Мы еще не видим того, что в человеке существует любовь к тому или иному цвету, тону.

Можем ли мы сказать, что форме человека отвечают те или эти цвета? Скорее всего, мы подбираем цвет к человеку не по форме, но к тем цветам, которые у него есть: цвет лица, волос, глаз, но не по форме. Кроме того, играет роль время и эстетическое ощущение. Но выбор цветной одежды человеком изменяется. Какие же причины служат этому изменению? Причин этого несколько: психические, эстетические, химические и т.д. Но принято говорить, что причиной выбора цвета является эстетическое чувство. Кроме эстетического существует еще причина — мироощущение человека. Эстетические вкусы меняются. Один и тот же человек имеет несколько штук одежды разных цветов и тонов, имеет и черное, и белое. Но сила тона и цвета зависит, однако, от обстоятельств, в которых человек живет. Следовательно, есть неизвестные законы, которые устанавливают силу цвета и тона. Об этих причинах мы скажем далее, а сейчас приведем еще один пример.

Среди художников-живописцев можно найти художников, которые любят цвет "как таковой" и, напротив, — "цветобоязливых". Живописцы обычно боятся цвета в чистой его функции. Эта боязнь заставляет их затушевывать цвета, смешивая один с другим аж до того, пока не достигнут той цветовой силы, которая подойдет по цветовой интенсивности. Эту силу массы Институт художественной культуры назвал живописью в отличие от цветописи. Например, художники: Сезанн, Рембрандт, Греко, Кончаловский, Фальк, Осмеркин — живописцы. Матисс — цветоживописец. (Они не изовцы[11].)

Вселенная первой может быть воспринята как художественное ощущение.

Допустим, что будут писать одну и ту же тему "Шахматисты", скажем, живописец Кончаловский и Матисс. Первый и второй будут отличаться разным выражением ощущения. Кончаловский передаст в "Шахматистах" наивозможнейшую силу живописного ощущения, Матисс — цветового.

Из этого примера мы видим, что форма не играет роли и что одна и та же форма не имеет определенного цвета, так как одна и та же форма и тема трактуется в двух противоположных ощущениях цвета и живописи, которые отвечают натуре.

Теперь проведем наблюдение по урбанистическому направлению или специально-экономическому, где будет лежать целый ряд энергийных сдвигов человеческой жизни.

Мы увидим, что исходный сдвиг — село, а остальные сдвиги — столица, то есть центральный энергийный сдвиг всей страны, имеет два противоположных направления оцвечивания.

Село по своей цветовой пронзительности равно цветочному полю. Город, наоборот, избегает всего, что выразительно цветно, хоть любит цветы полей, которые привезены в букетах. Это свидетельствует о том, что ощущения, заложенные природой, не погасли в нем. Не погасла память о непосредственной связи с природой, покинутой ради новой культуры человека. Люди, что живут в городе, цветобоязливы и боятся украсить себя розово-цветным убранством. Потому для городских людей фабрики изготовляют особые ткани.

Фабричные лаборатории относятся к цвету, как живописцы, смешивают цвета до тех пор, пока они не дадут тон, который отличается темным оттенком и станет нормальным для городского человека.

Таким образом, вся одежда городских жителей темного цвета, в противоположность одежде обитателя глубокой провинции.

Отсюда мы видим, что один и тот же человек воспринимает в одном случае цвет “как таковой”, а в другом случае воспринимает его только в погашенной силе тона. Потому приписывать форме тот или иной присущий ей цвет не приходится. Из этого можно сделать вывод, что форма и цвет не являются обоюдной причиной и что причины прячутся от нас где-то в другом месте.

Итак, мы обратили внимание на два обстоятельства, где одна и та же вещь будет по-разному оцвечена в зависимости от обстоятельств или социальных условий. Последовательно эти условия имеют свой закон, по которому возникают соответствующие изменения цвета и формы, независимо от формы. Этот закон и будет причиной, что изменила восприятие цвета и психику человека.

Мы можем проследить изменение восприятия и отношения к цвету в человеке на протяжении его продвижения из центров глубокой провинции в столицу (социальное движение). Выходя из села разнооцвеченным, подвигаясь медленно к столице, его оцветка будет изменяться и примет темный оттенок (но форма его не изменилась — изменилось лишь сознание).

Сделаем еще одно наблюдение и проследим процесс взросления человека, то есть обратим внимание на время, и, в связи с возрастом, на все его изменения и отношение к цвету, — увидим, что в детстве он любит выразительные цвета, воспринимает их в чистом виде — желтый, красный, зеленый, синий. Это отношение будет, между прочим, у всех детей, как городских, так и сельских (их сознание как бы на одном уровне).

Мы можем заметить только разницу в том, что городские дети скорее изживают чистый цвет в сторону потемнения гамм, нежели дети сельские.

Следовательно, существуют какие-то причины, что побуждают к скорейшему изживанию в городе цветовых восприятий.

Эти причины отсутствуют на селе совсем, в силу чего человек, который вырос на селе, воспринимает цвет иногда до старых лет.

Но в данном случае мы замечаем, что человек старый изменяет свое отношение к цвету, уважает тон цвета, темное и белое делается более приятным, чем цветное. Черное и белое для него становится как бы более спокойным и соответствующим. Значит, черное и белое воспринимается как бесцветное. Что тут становится причиной такого изменения? По первому впечатлению мы видим, что причиной этого является старость, время. Итак, время будет причиной всех изменений, даже в том случае, если человек прожил всю свою жизнь на селе и в одних и тех же социальных условиях, где изменение отношения к цвету не должно возникать.

Отсюда мы можем провести такую аналогию: человеческий век — это некая линия, на которой при движении встречаются такие же обстоятельства,

изменяющие цветовые ощущения, как и на другой линии, линии движения человека через все ступени социальных условий до самой столицы. Если мы сравним эти две линии возраста, то, очевидно, получим одинаковые выводы, ибо каждая ступень по линии продвижения к столице — село, окружной город, губернский город — является постепенным ростом культурной, если можно так сказать, энергии.

Таким же образом мы можем рассмотреть век человека, который живет в тех или иных условиях времени.

Повышение культурности и знаний в человеке изменяет отношение к явлениям.

Как мы уже говорили — каждый отрезок является центром обмена культурной энергии во всех ее видах. Следует еще добавить, что такие центры являются собранием всего знания, за которым приходят люди из глубоких провинций. Иными словами, город — это большой базар, на котором человек обменивает разные виды своей энергии.

Конечно, на таком базаре возникает интерес не к цветному, а к тем знаниям, которыми богат город. На них сосредоточено все внимание. К цветной стороне города обращено внимание небольшого числа людей — художников. Кроме базара культурных явлений в городе находится труд, то есть такой род деятельности, который вырабатывает в реальную вещь все добытое знанием. И в этой работе некогда обращать внимание на одежду как некую цветовую художественную форму. Уделяется внимания больше ее соответствию тому или иному виду труда.

И уж совсем ясно будет, что каждая цветовая роспись одежды оказывается излишней в труде и становится возможной только в праздничные дни, когда не работают. Природа в этом центре рассматривается не как таковая, а как материал для бесцветовых вещей и интересна не цветом и не фактурой, а как энергия, прочность, качество.

Итак, и с этой стороны ни цвет, ни форма не связываются с теми ощущениями, которые существуют в городе.

Все эти условия играют большую роль в восприятии и отношении человека к цвету. Но иногда у людей этого огромного культурного базара возникает жажда к чему-то торжественному, праздничному, радостному.

Иногда люди бросают все трудовые заботы, все научные истины, все школы грамоты, даже торговые дела, спекуляцию и создают себе торжественность.

Тогда человек города решает оцветить весь свой город: зажигает факелы, вывешивает все цветные электрические лампочки и освещает все реликвии,

символы своей идеологии и своего мировоззрения; портреты идеологов выставляются и украшаются цветами.

Тогда город приобретает вид цветочного поля. В это время художники находят себе применение (в остальных случаях не требуется). Но это только жажда механического уже организма и механизированного человека города, где гаснет жизнь цветочных полей природы. Идя по этому пути, нужно быть осторожным, чтобы не сделаться механическим, бесчувственным аппаратом, ибо, создавая такой аппарат для освобождения себя, этот аппарат претворяет человека в механизм.

Ко всем нашим наблюдениям можем присоединить еще один аргумент, что причиной изменений восприятий и отношения к цвету является культура городов. Чем ближе мы подходим к центральному разделу науки и труда, тем безразличней делаемся к цвету и к искусству — как таковому.

Мы видим, что город все больше и больше заполняет отдаленные слои людей городскими элементами и тем самым поднимает уровень культуры на селе до своего уровня. И поскольку этот уровень поднимается, постольку изменяется и восприятие, и отношение к цвету. Наступает потемнение и побеление цветов “как таковых”.

Из этого наблюдения мы можем вывести некоторые законы по установлению палитры цветных тонов на предмет расцвечивания каждого центра либо города. Мы можем установить ступени развития цветовой гаммы, цветовую гармонию для оцвечивания всей продукции того или иного города почти до самого села. На основании последнего мы можем установить спектры цветов, руководство для цветовиков городского строительства.

Такой спектр будет объективным для всех жителей данного центра, но тем не менее это дает возможность художнику комбинировать цвета этого спектра и те или иные гаммы с оттенком индивидуального ощущения.

Таким образом, вопрос о расцвечивании помещений того или иного города будет легче решить, ибо для этого решения уже есть объективная база, из которой будет исходить та гармония, которая является законной в данном городе или при данных обстоятельствах.

Таким образом, поговорку “на вкус и цвет товарищей нет”[12] можно до некоторой степени отменить.

Для большей понятности то же самое расскажем другими словами.

А именно, будем рассматривать столицу как приемник цветовой энергии, которая идет из маленьких центров глубокой провинции, то есть сел, и не

попадает непосредственно в столицу, а вначале в большое село, окружные и губернские города и оттуда в столицу.

Но при этом движении в каждом центре встречается в свою очередь луч энергии, который идет и затемняет цветной луч в местах пересечения, в силу чего утвердится тот тон, который и будет соответствовать данному центру.

Будем продолжать далее наш рассказ в том же направлении постепенного завоевания культуры и будем продвигаться уже в направлении энергии, исходящей из столицы. Тогда мы увидим, что энергия в том или ином виде стремится к столицам других стран, как бы завоевывая их своей культурой, своей продукцией. Таким образом, в будущем мы можем получить новое ядро или центр, где будут сосредоточены лучи энергии нового центра как результат всех столиц, который по своей силе превысит все источники и станет тем Геркулесовым полем, ядром, к которому все будут тянуться и которое будет формировать все столицы согласно своей новой выработке отношения к миру.

Динамическая сторона этого Геркулесового поля будет настолько мощной, что цвет совсем исчезнет в белом или черном свойстве. Гаммы черного и белого займут почетное место.

Это гаммы наивысшего индустриального момента развития экономичной техники.

Нова генерація. Харків, 1930, № 6-7 и № 8-9

Архитектура, станковая живопись и скульптура

Благодаря новому станковому искусству выявились и проблемы нового художественного оформления быта. Под влиянием новой станковой живописи приобрело совершенно иные формы искусство полиграфии, текстиля и театральной декорации. Если мы проанализируем развитие станковой живописи от истока импрессионизма до его последних дней, то придем к убеждению, что станковая живопись внесла в наш быт много художественных реформ. Без станковой живописи невозможно подойти и к живописи монументальной[1].

Когда возникает вопрос новой формы монументального искусства, то рядом поднимается вопрос самих корней настенной росписи.

По привычке и по ассоциации художники, перешедшие на рельсы монументальной живописи, помимо воли обращаются к покоящимся на монастырских стенах разного рода альфрескам[2] и переносятся в мир древних катакомб. И художник, "ничтоже сумняшеся"[3], одевает формами монументального монастырского "стенописания" нашу современность. От такой метаморфозы, надо думать, мы и имеем "блестящие достижения" современной монументальной живописи. Это происходит потому, что художник, оторвавшись от современности, перевел стрелку на альфреску давнего ощущения, и, во-вторых, потому, что художник незнаком с иными прочими современными путями в живописи, скажем, с новейшей станковой живописью. Не зная путей к новому искусству XX века, художники направляются в XV столетие.

На Западе стенная роспись развивается уже в новом плане, который ничего общего не имеет с фресками монастырской стенописи. Это в странах, где как раз полно монастырей. У нас, напротив, монастырей нет, а фрески развиваются по старинным монастырским принципам и канонам.



Обложка издания "Авангард: Альманах пролетарских художников новой генерации". Харьков, 1930, № b

Проанализировав новое искусство XIX столетия и первой четверти XX века, мы обнаружим, что развитие станкового искусства в этот период имело колоссальное влияние на форму всех иных искусств.

Возьмем восприятие натуры человеческим обществом до импрессионизма и после него, и этого будет достаточно, чтобы оправдать станковую импрессионистическую живопись.

Также, анализируя и все иные станковые “измы”, хоть бы сезаннизм, ван-гогизм, гогенизм[4], кубизм, футуризм, супрематизм, мы найдем там много такого, что поможет нам оправдать и эти школы станковой живописи; это нам поможет опровергнуть ту мысль, которая доказывает, что все эти “измы” просто не нужны.

А на самом деле только благодаря им мы сможем решить проблемы оформления нашего быта. Отбросить же новую живопись — это все равно, что отбросить вообще все достижения техники и науки и “вдариться” в старину.

Все перечисленные “измы” являются основными, по их формулам так или иначе формируется вся наша художественная жизнь. Это происходит абсолютно неорганизованным путем, и о его организации должны позаботиться Главискусство и Главпрофобр[5].

Эта организация должна выразиться в том, что во всех художественных ВЫШах[6] нужно ввести дисциплину, которая обучала бы всем “измам” и достижениям современного станкового искусства.

Только так мы сможем выпускать более квалифицированного художника и художника-педагога[7], художника-архитектора, полиграфиста, мастера по обработке дерева, текстильщика и др., который в свои формы художественного оформления сможет вносить те или иные свежие элементы не по интуиции или по невнятному требованию какого-либо ощущения, а с полной ясностью знаний, полученных при изучении “измов”.

“Новая генерация”[8] и отчасти “РЕФ”[9] повели сильное наступление на искусство, требуя от него рациональности и утилитаризма, и доказывают, что “художественность” в старом ее понимании — не современное явление, а атрибут прошлого.

Мы в самом деле боролись и боремся с “художественностью”, эстетизмом, но наша борьба ведется с устаревшими классическими формами, традиционными формами стиля и иными эстетскими явлениями, с эстетством, которое приобрело гнилой оттенок.

Но это не означает, что мы целиком отказались от искусства в области эмоционального воздействия.

Поэтому я полагаю, что скоро на фронте архитектурного строительства будет поднят острый вопрос не только о чистой утилитарности, но и о новой художественной эстетичности, которые из этого утилитаризма проистекают.

Став на эти позиции, мы будем иметь весьма четкие и ясные по форме разнообразные сооружения. К этой четкости обязательно каждому “изму” в архитектуре надо прислушиваться, чтобы не смешать разные направления в одно и не создать помесь конструктивизма с художественной архитектурой, чтобы не получилось приукрашивания, какое было раньше, чтобы не получилась ворона, раскрашенная под попугая.

Итак, если в архитектуре появятся вопросы, скажем, по орнаменту, или по художественной фактурной обработке, или по раскраске здания, которое построено под ощущением определенного эстетически-художественного “изма”, тогда архитектору придется иметь дело с этим эстетическим “измом” в новейших художественных течениях, а не с другими “измами”. Особенно когда речь идет о “супремоватой” архитектуре западного формирования (Гропиус, Корбюзье).

Если архитектор задумает соорудить здание в супрематическом стиле, то, очевидно, вся разработка должна проходить в гаммах, которые свойственны супрематизму, если в кубизме — по формуле[10] кубизма, и т.д.

В наше время, когда у нас продвигается громадными шагами архитектурное строительство, которое должно отвечать не только утилитарным задачам, но одновременно заботиться о художественной культуре самой формы нашей эпохи, современный архитектор плутает между разными “измами”, не зная их культуры.

Признаки брожения проявляются хотя бы и в поисках колорита для того или иного архитектурного произведения. Архитектор обращается за помощью к науке о колорите вообще либо к Оствальду[11] в частности, который помог бы ему раскрасить архитектурное произведение, вместо того чтобы обратиться к той живописной культуре того “изма”, в плане которого он создает свое архитектурное сооружение. Но это дело трудное, это требует изучения. Так, например, будучи под влиянием западной супрематики, архитектор должен изучать и ее гаммы. Оствальд тут ни к чему, как ни к чему он был при организации супрематического или конструктивистского формового элемента в архитектуре.

Пропустив сквозь пальцы столь органичную увязку и обратившись за помощью к чистой науке о цвете, мы получим эклектику (воробья, выкрашенного под канарейку) — такое сооружение, в котором цвет не будет соответствовать форме данной архитектурной культуры.

В этой статье я хочу обратить внимание молодых архитекторов на то, что развитие архитектурной формы идет совершенно изолированно от всех других главных видов искусства, например от живописи и скульптуры, не говоря уже о деревообрабатывающем искусстве мебели.

Архитектурное творение есть искусство синтетическое и потому должно быть связано со всеми видами искусства.

Сейчас этой связи нет. Каждое из искусств вырабатывает свои проблемы отдельно, кустарно. Более того — про искусство скульптуры ничего не слышно. Услышишь разве что про какой-нибудь памятник или горельеф, что он своей формой только потому замечательный, что передает в подновленных формах какое-нибудь старое ощущение.

Так и с художниками-станковистами, что совсем захирели от тематической сухотки и под изобразительной тематикой погребли все достижения станковой живописи. На Западе вопрос синтезирования нескольких видов искусства в одно целое разворачивается со всей силой. Каждый архитектор, скажем Гропиус, или Корбюзье, или другой, органично связан с художниками новейшей станковой живописи.

Мы должны на это дело обратить большое внимание и поставить вопрос во всю широту. Мы обязаны попробовать связать новейшую живопись и скульптуру с архитектурой. Мы должны во всех ВЫШах, в которых есть архитектурные отделения, ввести дисциплины по изучению новейшей станковой живописи. Такое изучение крайне необходимо, чтобы уяснить все вопросы, касающиеся архитектурных проблем, подобно тому как не отказываемся мы от новейших достижений западной техники и науки.

Вот, например, некоторые художественные круги поднимают вопрос о монументальной стенной живописи, и из этого получается много нелепого. Так, например, в нашу новую архитектуру, которая в своей форме несет супрематическую формулу, вносят монументальную живопись, которая сформирована по формуле монастырских образов.

Совершенно ясно, что монументальная живопись, если ее представители обратились к старым альфресковым формам, привносит на стены супрематической или конструктивистской архитектуры абсолютно чужие, бессмысленные формы и реакционную идеологию.

Исследуя новейшую современную живопись, мы обнаружим, что она создала множество элементов, из которых сотворились новые формы и во всех иных областях искусства. Сезаннизм нам открыл глаза на живопись. Только в его станковизме мы нашли новое отношение к колориту и выявлению живописи.

Благодаря его станковистскому ощущению мы имеем ценный вклад в науку об искусстве, в которой впервые начали разрабатываться вопросы живописи как таковой. Сезанн впервые нам дал определенные границы живописной материи, которые до него были весьма смутными.

Кроме того, сезаннизм оставил нам изумрудные гаммы, как импрессионизм — голубые, как кубизм — коричневые, серые, охристые, которые ранее нигде не были разработаны.

Изучив новейший путь станковой живописи, мы обнаружим разнообразные отклонения от этого пути. Эти отклонения имеют различный облик, или “измы”, разную культуру. В этих разновидностях отклонений мы находим и элементы монументального. Таким образом, с одной стороны, из элементов станковой живописи и ее отклонений мы имеем развитие элементов в новейшей архитектуре, которая по своей природе теперь вырастает из корня станковой живописи, скажем, из развития пятой стадии кубизма или из супрематизма. Новейшая архитектура и станковая живопись органически связаны, образуют законченное архитектурное сооружение. Я не говорю, что на Западе уже все в порядке, что там уже есть специальные художественно-исследовательские институты, которые работали бы над этой увязкой. Там она еще достигается стихийно и случайно. Но в будущем это будет развиваться в организованном для этого институте.

Итак, я считаю своим долгом обратить внимание всех архитекторов на новые искусства, чтобы все архитектурные задания, которые разрешаются в новых формах, не попали в такие дебри, которые могут лишь присниться монахам, доживающим последние дни.

Если бы к этой статье я приложил материалы древнего монументального искусства и сравнил бы их с теперешними устремлениями в монументальной живописи, то какой-нибудь монах мог бы смело воскликнуть: “Возрождается истинно моя идея в новом обличье”, или: “Преобразился еси в другие одежды, а по существу незыблем еси, Господи, во всех видах”.

Нужно немедленно отвернуться от всех фресок и ощущений монастырского монументализма, а для этого нужно утвердить в художественных ВЫШах новое станковое искусство.

Новейшая архитектура своими ощущениями исходит не из монастыря, она за эти годы далеко отошла и продолжает отходить от старого. Вот почему неминуем конфликт между архитекторами и монастырскими монументалистами.

Много лет минуло в борьбе за новые формы.

Да и доселе наши художественные ВЫШи — это неприступные крепости для всех достижений живописи за последние четверть века, где все дости-

жения в области искусства несут на кладбище, где закапывают все новое, а из могил вытаскивают мумию и на ее манер хотят создать ощущение современности. Таким образом, вместо развития станковой живописи мы ее кладем в гроб и убеждены, что провели наконец настоящие реформы, что после них все будет хорошо.

Как раз так церковники в свое время думали, что художник должен писать исключительно иконы, но не пейзажи, жанры, станковые картины. Мы тоже недалеко стоим от того, чтобы выработать некие каноны писания тематических картин неким священным собором — "измом", по которому будут писать современные Ушаковы и Рублевы современную картину. Этому провинциализму давно пора положить конец.

Основать специальные исследовательские институты и внедрить новое искусство в ВЫШах должны помочь сами архитекторы, которые связаны[12] с новыми искусствами и потому становятся передовым авангардом реформы архитектурных форм.

Архитектура получает возможность для себя не только развернуть фронт в супрематическом плане, но и в плане кубизма, динамического футуризма. Эти планы еще и сейчас не затронуты.

Западная "супрематичная" архитектура в настоящее время еще пребывает под большим влиянием живописного станковизма в плоскости двумерного ощущения[13]. Западная архитектура — это еще станковое построение живописного плана в пространстве. На это я обратил внимание архитекторов, еще будучи на Западе, а также не раз беседовал об этом с советскими архитекторами.

Я выделял то, что в архитектуре крайне необходимо достичь не живописного станкового ощущения, а представить в архитектуре ее специфические ощущения.

Но при архитектурных факультетах нет экспериментальной лаборатории по изучению этих особенностей, потому я взялся разработать эту задачу сам.

Я разработал несколько архитектон[14], сообщив им два ощущения: легкого состояния и массивного, построение которых давало бы такое ощущение, которое высказывало бы специфику архитектуры, а не живописи и скульптуры.

Разрешая эти вопросы, одновременно нужно решать вопросы, связанные с обработкой стен фактурами или колоритом. Эти вопросы тесно связаны и всегда исходят из известной установки самой формы архитектуры, которая кроме утилитарных решений еще имеет и определенное содержание или динамики, или статики, или художественно-эстетическое. Из этого содержания будут выходить разные формы фактурного и колористического оформления.

Заканчивая свою мысль об увязывании трех видов искусства в одно синтезированное целое, я еще хочу обратиться к скульптуре и сказать, что скульптура в теперешнем ее состоянии не может существовать. В свою очередь она сворачивает куда-то в сторону Библии, в лучшем случае ориентируется на худшие образцы журнала “Студия”[15], а люди, которые ничего не понимают в этом деле, рекомендуют эту скульптуру в рабочие кварталы. Скульптурное искусство совсем потерялось перед силой нового искусства. Спасаясь, оно отдыхает душой на библейских формах или модернизме на манер магазинных статуэток. Скульптура, как и монументальное искусство, начинает искать корни в прошлом. Элексиром ей служат фигурки из лавочки, дискоболы, Венеры, которые держат электрические лампочки, и т.д.

Это тоже тупик, ставший на глазу скульптора бельмом, из-за которого он ничего нового не видит. А нынешнее время требует от скульптуры большого труда. Я предвижу, что архитекторы и здесь будут хирургами, которые вырежут библейское бельмо с глаз скульпторов.

Скульптор в архитектуре увидит ту основу, по которой должна развиваться форма скульптуры. Скульптура примет направление систематизирования своих форм с формами архитектурными.

Говоря о современной архитектуре, как-то среди скульпторов я слышал упрек, что современная архитектура, по большей части супрематическая, стала беспредметной и таким образом изгнала скульптурные формы.

Такое явление действительно можно наблюдать, так как новая архитектура не имеет лепных орнаментов и скульптурных образов. Но это вышло потому, что никому из скульпторов не было ясно, что разделение или распадение живописи, скульптуры и архитектуры, которые были одним целым, произошло лишь на некоторое время, пока вырабатываются новые формы живописи, скульптуры и архитектуры.

Таким образом, и в этой области скульпторы в свою очередь должны обратиться к корням новейшего искусства, так как новая архитектура идет уже не от классики, не от украинского стиля. И только при таком условии все три мастера — архитектор, художник и скульптор — смогут создать синтетические формы искусства нашей социалистической эпохи.

Авангард: Альманах пролетарських митців нової генерації. Київ, 1930, № b.
Пер. с украинского *Г.Демосфеновой*

ПРИЛОЖЕНИЯ

1.

О СБОРНИКЕ ГИНХУКА. ДОКУМЕНТЫ

<Конспект статьи К.С.Малевича “О прибавочном элементе в живописной культуре”> для первого сборника Института Художественной Культуры.

1) Норма живописного строения тела и его условия.

2) Нормы и прибавочные элементы и воздействия на нервную систему индивида и вытекающие отсюда причины физического изменения строения живописного тела (сдвигология).

3) О взаимодействии двух, трех прибавочных элементов друг на друга и вытекающие отсюда причины эклектического строения тела.

4) Воздействие обстоятельств на тот или другой прибавочный элемент (город, провинция — климатические, этнографические условия).

5) Окраска культур прибавочных элементов, причины окрашивания среды и возникающий отсюда закон окрашивания вещей, и физиологическое приятие и отказ индивида от той или иной окраски.

Клише, поясняющие статью

1) Три снимка прибавочных элементов.

2) Три снимка воздействия каждого прибавочного элемента на живописный материаловид.

3) Три снимка развития прибавочного элемента в его культуре.

4) Один снимок картограммы исследования.

Всего для первого сборника — 10 клише, в среднем 986 кв. сантиметров.

Статья по объему — два печатных листа (80 тысяч знаков).

К.Малевич

ЦГА СПб., ф.2555, оп.1, д.67.

<ХОДАТАЙСТВО О РАЗРЕШЕНИИ НА ИЗДАНИЕ СБОРНИКА ГИНХУКА>

(Штамп Гинхука) от 25 июня 26<г.> № 639
вх. 25/VI № 3422
(штамп ЛОГ)

<Наискосок виза карандашом: “Послано предложение прислать статьи для ознакомления. М.К. 26/VI” (М.П.Кристи?)>

В Ленинградское Отделение Главнауки

Гос<ударственный> Институт Художественной Культуры согласно операционному плану и сметному ассигнованию еще в январе тек<ущего> года приступил к изданию годичного сборника Института, каковой сборник должен был состоять из статей научно-исследовательского характера действительных членов Института: К.С.Малевича, М.В.Матюшина, Н.Н.Пунина.

В настоящий момент статьи Малевича и одна статья Матюшина через цензуру прошли, набраны и сверстаны, кроме того, к статьям этим сделаны 70 клише и закуплена меловая бумага для напечатания их. Статьи Н.Н.Пунина и вторая статья М.В.Матюшина находятся в Гублите, который требует разрешения ЛОГа для напечатания всего сборника с указанием его содержания.

Ввиду этого Гинхук просит ЛОГ выдать соответствующее разрешение.

Приложение: перечень названий статей:

1. От редакции.
2. Н.Н.Пунин. Художник и искусствоведение.
3. М.В.Матюшин. Опыт художника новой меры.
4. К.С.Малевич. Теория прибавочного элемента в живописи.
5. М.В.Матюшин. Наука об искусстве.

Директор Института
(К.Малевич) (подпись)
Секретарь
(М.Иванова) (подпись)

ЦГА СПб.,ф.2555, ед.хр.1018, л.119.

л. 129 — 2 июля: посланы статьи (статья Н.Н.Пунина передана заранее).

ОТЗЫВ О СТАТЬЯХ ДЛЯ “СБОРНИКА” ИНСТ<ИТУТА> ХУДОЖ<ЕСТВЕННОЙ> КУЛЬТУРЫ

Матерьял, представленный Институтом Художеств<енной> Культуры для “Сборника”, состоит из:

1) Статьи Малевича: “Теория прибавочных элементов”
2) Статьи Матюшина: “Опыт художника новой меры”
3) Дополнения к ней его же: “Наука в искусстве”
4) Статьи-речи Пунина “Художник и искусствоведение”

Для нового “Сборника” такого учреждения, как И.Х.К., учреждения нового, вызывающего и в научных и в художественных кругах весьма скептическое к себе отношение, очень важно обосновать самое право Института на существование, ярко обрисовать стоящие перед ним задачи и выяснить характер уже произведенной работы.

В предоставленном для “Сборника” матерьяле ничего подобного нет. Статья Пунина, единственная, которая, казалось бы, ставит целью своей наметить пути работы Института и связать их с запросами, выдвигаемыми октябрьской революцией, в действительности старательно обходит все кардинальные вопросы и вместо ожидаемого социологического обоснования грешит уклоном в сторону индивидуализма.

Статья Матюшина “Наука в искусстве” тоже более сулит, нежели дает. Вместо строго делового разбора поставленной темы на конкретном материале она вся построена на обобщенных, подчас весьма метких и острых прозрениях, нащупываниях, догадках.

Научной статьей исследовательского Института признать ее нельзя.

Что же касается Малевича “Теория прибавочных элементов”, то она написана совершенно безграмотно. Безграмотно в философском отношении, безграмотно в смысле стилистическом.

И нет ни одной статьи, которая бы точно, четко обрисовывала, что и как делалось в Институте и какие результаты достигнуты.

С таким матерьялом выпускать № 1 “Сборника” ни в коем случае нельзя.

Нельзя выпускать его и в силу “режима экономии”. Сейчас уместны только строго деловые и выверенные идеологически статьи и сборники. С печатанием “Взгляд и нечто” надо погодить.

5/VII 1926
Инспектор Музеев
С.К.Исаков

ЦГА СПб., ф.2555, ед.хр.1018, л.128-129 и 129 об. <Все написано от руки.>

<ПРОТЕСТ ГИНХУКА>

Штамп Гинхука
12 июля 1926
№ 677
вх. Худ.
12/VII 3723
О издании
сборника
ГИНХУКа

В Художественный Отдел Главнауки
Копия в Художественный Отдел ЛОГа

В ответ на отношение ЛОГа от 7 июля с/г за № 4174 Государственный Институт Художественной Культуры считает своим долгом заявить протест по поводу отношения Научно-художественной части ЛОГа к работам действительных членов Института, предназначенных для издания в первом сборнике Института и поэтому представленных на рассмотрение ЛОГа.

Совет Института в свое время обсуждал характер первого сборника и единогласно пришел к заключению, что издавать сборник, "характеризующий работу Института и стоящие перед ним задачи" — не имеет смысла, т.к. такой сборник неминуемо будет иметь казенный вид и никак не заинтересует сколько-нибудь широкие массы читателей. Что же касается "скептического отношения научных и художественных кругов", то таковые нисколько не пугают работников ГИНХУКа, т.к. последние вполне уверены в своей работе и слишком хорошо знают, что большие научные и художественные идеи ничего другого, кроме "скептического отношения научных и художественных кругов", не вызывали к себе во все времена и эпохи.

Кроме того, останавливая свой выбор на статьях, представленных ЛОГу, Совет полагал, что эти статьи достаточно ярко обрисовывают "основные исследовательские методы и научные и художественные идеи", разрабатываемые главными работниками Института, и вполне достаточны для того, чтобы дать представление об Институте и вызвать нападки элементов отсталых и энтузиазм передовых борцов за культуру.

ГИНХУК считает своей обязанностью в особенности протестовать против заявления Художественной части ЛОГа, утверждающего, что представленные работы "за редкими исключениями" не носят "строгого научного исследо-

вательского характера, не вполне приемлемы по идеологии и даже по стилистической форме изложения".

ГИНХУК настаивает на том, чтобы Художественная часть ЛОГа сообщила Институту, на чьем авторитетном мнении обосновывает ЛОГ свое замечание, ибо, насколько известно ГИНХУКу, в ЛОГ нет совета специалистов, которым были бы знакомы и даже просто понятны работы Института в целом, а мнение отдельных или случайных лиц, конечно, недостаточно для того, чтобы бросать обвинение в ненаучности Государственному Учреждению, основанному Главнаукой и утвержденному Совнаркомом. Что касается синтаксиса, то опять-таки ЛОГ не имеет оснований корректировать стилистические приемы авторов, имеющих почти двадцатилетний литературный стаж.

Единственное, с чем из замечаний ЛОГа можно было бы согласиться, это — "не вполне приемлемая идеология", но и в этом отношении ГИНХУК считает необходимым отметить, что цензурой пропущены две из присланных статей и особых замечаний идеологического характера, за исключением некоторых мелочей, ею не было сделано. ГИНХУК во всяком случае просит конкретных указаний, какие именно места вызывают сомнения ЛОГа.

Ввиду всего изложенного, ГИНХУК, обращаясь с настоящим заявлением в Главнауку, не считает возможным приостановить работы по сверстке и печатанию сборника.

Зам. Директора Института
(Н.Пунин) (подпись)
Секретарь
(М.Иванова) (подпись)

ЦГА СПб., ф.2555, ед.хр.1018, л.197.

2.

ЧЕРНОВЫЕ НАБРОСКИ СТАТЬИ “СУПРЕМАТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА”

К.Малевич. «Черновой <вариант>, по которому написана статья в “Wasmuths”»

Человек. Разум практический. Историческая мысль. Начала, на которые опирается разум: на веру в свой свет, на сознательное, на учет, на теорию. На науку. Единственная его сила.

Образ. Икона — образ, оформленный искусством <нрзб.>. Идея. Храм. И вся утварь техническая, религиозные орудия оформлены искусством.

Закон. Вера. Надежда. Любовь. Ценности религиозной идеи. Царство небесное. Конечная цель. В Боге едины <нрзб. >, а не в великолепии.

Искусство. Образ. Проект: распадается на художественное оформление, архитектуру (художественную архитектуру) и конструктуру[1] и всю обстановку художественно-утилитарных предметов, вещей.

Идея — предположенная форма поведения. Теория — предшествующее осуществлению обоснование. Опыт — проверка предположений теории. Закон — полученная от опыта формула. Практика — предмет, примененный и в жизни... предмет. Царство социалистическое — конечная цель. В социализм сдали Ван Гога и великолепия.

Таким образом мы имеем два пути, протекающих из одного центра практического разума, поставившего себе целью достигнуть царства небесного в одном случае, в другом социального на земле. Один путь религиозный, другой материальный. Метод: завоевание народов через Великолепие.

Религия призвала искусство живописи. Создали великолепие икон, образов. Скульпторы изваяли образы. Архитекторы выстроили великолепные храмы. Искусство оформило и создало религиозную идею <в> великолепном виде, образе.

Из этого видно, что религиозные идеи сами по себе не есть великолепный образ, на который бы соблазнился народ. В силу этого создалось искусство религиозное.

Что случилось? Случилось то, что Богу не одежды и великолепие нужны, а чистые души, не богач, а нищий, нагота и нищета не противна Богу, была бы чиста душа, бела.

Получается, что Богу ничего не нужно, ни храма, ни ризы, ни изваяния, ибо его нельзя самого изобразить, но только ощутить. Потому он и создал человека в раю как вид животного, которому и запретил касаться древа познания, т.е. запрещено человеку было стремление к знанию. Он же преступил запрет и по сие время не может войти и построить себе рай.

Отсюда вождь религиозный делает вывод. Путь в царство небесное к Богу после смерти — при условии бичевания тела, т.е. сокращать его аппетиты, сведения на нет всех практических дел, для чего оставляет веру и надежду. Причем тело оставляется на земле, а душа уходит на небо или <в> ничего. Результат — вера в неизвестность и борьба с телом. Отсюда разделение идеи материальной (разум практический) и духовной (религиозной).

Что осталось после смерти религий? Ценности искусства, как неизменное постоянное.

Какие перед ним <практическим разумом> препятствия?

Время, пространство, темное. Мир вне сознания

Возникают ученые, вожди, пропагандисты, агитированные граждане. Наука, знание — свет, как бы разум. Рабочие, крестьяне, правительство. В борьбе приобретает<ся> яркость света. Всевозможные орудия науки разделяются на абстрактные и конкретные в практике.

Удовлетворение тела цель их. Что достигнуто? Орудия хозяйственные, орудия передвижения, и орудия харчевые, и орудия агитационные. (Социальная структура.) Результат достижения тысячелетней работы.

Что достигнуто?.. [Закопаны] горы уничтоженных войнами масс людей.

Тюрьмы, расстрелы, вешание, самоубийство, разврат, голод, холод, болезни, смерть, заразные болезни, полное <нрзб.> — ввиду чего Вавилонская башня по сие время не может построиться.

Ничего не известно. Ничего не удовлетворено. Ничего не постигнуто. Ничего не освещено. Пространство не побеждено. Время тоже. Ничего не учтено и не измерено. Крах всех усилий — это признание закона относительного знания. Относительная конкретность, сомнительность.

***

Разум и сознание, надежда, вера потерпели полный крах.

Оттого, что разум не до-разумел до конца то или другое обстоятельство, возникают новые бедствия народу. Свет разума — свет обманчивый. В этом кается сам разум.

В силу этого откровенного признания все изобретения являются результатом не до-разумения, не домыслия практического разума. Музеи технических карикатур, наивных усилий.

Несмотря на весь исторический опыт, центр практического разума, ведающий социальной структурой, все же продолжает [буйствовать] и подчиняет себе все инакомыслящее. Искусство, религию. Правда, последняя в более выгодных условиях, ибо отделена от государства. Очередь за искусством, но его не отделяют. Значит, нужно, чтобы оно само отделилось. Путем создания всемирной забастовки и объявления <всех музеев — зачеркнуто> всех памятников искусства по всем родам, видам искусства собственностью отделенного от государства искусства и причислить их к штату <абстрактных — зачеркнуто> искусств.

***

Новая социальная структура есть плод недоразумений прошлой. На основе изучения этих недоразумений возникает новая материальная идея — образ, теория — обоснование, учет. Происходит изменение образа правления. Появляется вождь с новым крыжалом <новой скрижалью>[2], сулящий в будущем благо, рай. Конечно, материальный, собирающийся удовлетворить тело. Обещает дать исключительно целесообразные практические вещи, электрические утюги, электросвет и лучший автомат-универсаль. Что получаем при изменении социальной структуры? Распадение эклектической формы на чисто художественные восприятия вещей и чисто конструктивные, которые и поступают в музеи. Первые как художественной ценности памятники. Другие как результат недомысла, ошибок, карикатур. Последние являются документами ошибок, на основании которых предположено выстроить новую социальную структуру. Структура вне ошибки. Но раз основание ошибочно, то и все этапы будут ошибочны.

Но чтобы народ на эту новую структуру пошел, то он хочет ее сделать великолепной. Призывает искусство.

Отсюда мы имеем, с одной стороны, эклектический вид вещей, ибо смешаны два противоречивых принципа. Полупредмет, полухудожественное явление. С другой стороны — чистый конструктивизм. Вид гражданских сооружений. Имеем архитектуру художественную, художественную мебель. Ансамбль как вид смешания конструктуры и архитектоники.

Под архитектоникой разумею композицию или отношение объемных элементов в пространстве.

Смешание ценного и неценного, домысла с недомыслом, бессознательного с сознательным, не-учета с учетом-расчетом, вечного с невечным, не-движ-

ного с диалектикой, экономии с не-экономией, не-ошибочного с ошибочным, соединение работы художника с инженером, внеидейного с идейным (идеологией), безóбразного с образом, композиции с конструкцией, функции вне труда с функцией трудовой.

***

Таким образом, мы имеем две линии развития человеческой жизни. Третью линию мы не видим. Она переплетается среди двух первых и за идеями-образами научного, теорией, экспериментами, учениями, агитациями, проповедями не видим ее. Тогда когда она является самой ценной и верной, ибо две первые имеют ту же цель, но путей к цели не нашли, несмотря на то, что изрыли всю землю, перелили, растворили все металлы, но элемента благого не нашли. Поэтому и пришли к краху в настоящем, ничего не обещают, но только в будущем, и то с оговоркой относительного блага. Значит, все деянное сегодня не есть настоящее. Тогда как искусство создает такие деяния, которые и во всех сегодня прошлого и будущего — настоящее (Praesens)[3]. Поэтому искусства могут дать тот мир, который будет во всех сегодня неизменным. Ибо мне кажется, что и в этом можно находить аналогии. Наука находит неизменною материю как вещество. Религия находит неизменным единого Бога, хотя и он имеет триличность, три вида. Аналогии научного определения того, что вещество изменно <во всех — зачеркнуто> видах, но само по себе неизменно. Искусство же этого ничего не знает, но само по себе неизменно, даже во всех видах едино.

На основании этого вывода должны проистечь последствия, а именно: объявление всем государствам и религиям немедленно приступить <к> образованию Всемирной конференции представителей государств и представителей религии, с одной стороны, и, <с> другой, представителей искусства для обсуждения вопроса передачи всех имущественных <нрзб.> всех музеев и всех памятников в ведение работников искусства, а также в выделении искусств в самостоятельный вид управления.

Художники всего мира всех без исключения течений объединяются для установления штатов искусства.

Настоящая эпоха является результатом тысячелетних опытов достижения обетованной земли. Прошло уже много будущих обещаний, все будущие уже пришли и стали сегодняшним, и мы обмануты, ибо нет ни черта, все обещания пришли к краху. Ни один предмет не оказался на высоте. Все, что было сделано, — сплошная карикатура. Тогда когда искусство достигло того, чего не могли достигнуть ни науки, ни [выводы], ни религия. Искусство только создало наивысшие

ценности постоянного курса. Мы накануне изменения социальной структуры. Вновь выдвигается надежда и вера на создание исключительно практических и целесообразных вещей и вновь все относительно и все в будущем. Мы же не будущее, не прошлое, но только вечно сегодняшнее, вечно настоящее — должны установить свою точку зрения и выдвинуть на нашу линию искусство как таковое в чистом виде. Для этого неизбежно созвать Всемирную конференцию работников искусства.

***

Конец 19 века и начало 20 века.

Появление кубизма = распад образа и предмета или выпадение элементов социальных = конструктивных, появление архитектонной <архитектонической — зачеркнуто> конструкции, из чего вышел новый конструктивизм. Другими словами сказать, часть художников перешла в обслуживание целесообразных нужд, отказавшихся от искусства. Новый тип социальной структуры продолжает опираться на механический образ, в силу чего создается новый конструктивизм. Новый человек-автомат <будущая — зачеркнуто> цель современного конструктивистского движения.

13 год.

Появление супрематизма, одного из видов беспредметного искусства.

Плоскость — объем.

15 г<од>.

Первый архитектонный <“архитектонический” исправлено на “архитектонный”>. Появление архитектоны как таковой.

Архитектоника — это наука о строительстве. Но под архитектоникой в последнее время подразумевают действие с элементами объемов. Поэтому я назвал новое слово “архитектона”.

Разрыв искусства с государством. Религией. Борьба искусства за установление своих постоянных форм и уничтожение временных элементов.

Манифесты художник<ов> и разделяющи<х> точку зрения искусства. О борьбе против ограничений практических орудий. Установление действующего апофеоза искусства.

Архитектура в сути своей есть чистая архитектона и что в этой чистой (нежилой) и есть то царство небесное на земле, которое мы можем только посмотреть, но не использовать, ибо все то, что можно использовать, не может быть царством ни на небе, ни на земле.

***

Мышление архитектора все время идет по линии утилитарной, сам того не зная, что с горестью он смотрит на утилитарный разум. Но для того, чтобы облегчить себе горе, он совместил свойство инженера, чтобы сделать здание и приятное, и полезное. (Инженер в чистом своем виде сделал бы только полезное.)

Сам идеедатель, получив свою идею как результат исторического научно обоснованного статистического и математического вычисления социальных видов структур, все же сомневается в своей идее, ибо говорит народу, что эту идею можно постигнуть только в будущем. Значит, эта идея в нашем сегодня не настоящая, тогда когда искусство дает только настоящее, его форма во всех сегодня прошлого и будущего настоящая (Praesens).

Примечания к публикации “Черновые наброски статьи “Супрематическая архитектура”:

Публикуемые рукописные наброски хранятся в частном архиве в Санкт-Петербурге. Заметки написаны летом 1927 года. Это два больших листа, каждый форматом в две машинописные страницы. Ряд заметок сделан и на оборотных сторонах листов. Лицевые стороны листов отмечены буквой “а”. В композиции публикуемого текста учтены все “стрелки” Малевича, исправлены невольные грамматические ошибки, поставлены при необходимости знаки препинания.

Воспроизводим также здесь абзац, зачеркнутый Малевичем:

“По штату супрематизма.

Новое искусство находится в опасности. В его чисто беспредметные формы вновь образ и идея хотят поселиться. Многие были обмануты тем, что социальные отношения рождают формы искусства, даже больше того, что они прямо выходят из той или иной структуры социальных отношений. Предупреждаю беспредметное, что это совершенно неверно, ибо социальная структура меняется и является непостоянной формы, но искусство есть постоянные неизменные во всех ...

Стоит жара невыносимая...”

На этом рукопись обрывается.

1. Конструктура (оппозиция архитектуре) и ниже — архитектона (в значении “чистая архитектоника”, “архитектоника как таковая”) — неологизмы Малевича.

2. Ср.: “Разрывая оковы жизни, вожди освобождали людей и, нарисовав на своих знаменах-скрижалях <“крыжалах” в оригинальной рукописи Малевича> новую жизнь, убеждали, что тот, кто станет под знамя, тот достигнет благой земли” (Казимир Малевич. Искусство // Сарабьянов Д., Шатских А., с. 287-288).

3. Praesens — здесь и далее из контекста явствует, что Малевич употребляет это слово для усиления определения “настоящее”, имея в виду термин “præsens” (по-латыни “настоящее”, в грамматике — “настоящее время”). Необходимо отметить, что в написании Малевича это слово ассоциируется с названием журнала польских авангардистов “Praesens”, в котором была помещена также его публикация (см. наст. изд., с. 36-50).

Публикация, текстологическая подготовка
и примечания *В.Ракитина*

3.

ПОЛЕМИКА В “WASMUTHS MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST” (1927-1928)

Еще раз супрематическая архитектура.

Профессор Малевич просит нас внести исправления к опубликованным на с. 412 и следующих страницах работам: имя автора проекта рабочего клуба — архитектор Хидекель <Hidekel>; модель изготовлена в высшей школе, которой руководит Малевич.

Свой отклик на публикацию о супрематической архитектуре прислал также архитектор Вальтер фон Фритшен, из которой мы публикуем следующие выдержки:

“Супрематическая архитектура — это уже новый стиль, который мог бы появиться — в каком еще году? Еще о средневековье Виктор Гюго писал, что искусство строительства в те времена было единственным языком, выражавшим существо человека, все то, что у него находилось внутри. Это уже давно не так, давно стало другим, с тех пор как кроме книги и музыка, и техника, и многие другие вещи стали не менее важными.

Задачи строительства остались, конечно, прежними, но уже достаточно давно они стали объектом духовной игры. Это привело в конце концов к тому, что в наше время многие реформаторы сочли, что хорошие дети не должны играть с такими глупостями, как фасады и т.п., и стало ясно, что здание можно рассматривать как своеобразную машину. Они придерживались взгляда, что автомобиль, самолет, радио гораздо более современные игрушки. Надо заметить, что в игре, которая разрабатывала свои правила в течение столетий, человек гораздо более медлен в своем сознании, чем его теории. Таким образом, он постоянно к чему-то возвращается. И если перелистать журналы за последние годы, то нужно видеть, однако, что повсюду наблюдаются примеры сумасшествия, происходящего в этих играх. Но всюду также видно, что игроки эти, их детскость какая-то мертвенная. Они играют для того, чтобы себя и публику убедить в том, что они совершенно взрослые. В основе всего этого лежат архитектурно-философские теории. Сначала они принимают многозначительные постулаты для того, чтобы нравиться (Ле Корбюзье, проект “Города труда”), они становятся как бесноватые (Башня Эйнштейна), пишут защищающие их книги (Баухауз и др.) и таким образом создают себе своеобразный панцирь, защищающий их от нападок. Игра оказалась важнейшим искусством.

Такое старье, как колонны и карнизы, заброшены в угол. Приветствуются четырехугольные картонки и коробки всех размеров, как у Дусбюрга или как у последователей Баухауза, или чурбачки, как у Малевича, которые несут даже какое-то напоминание о качающихся досках на крыше, или применяются бочки, или громадные гвозди, как у Де Клерка, или возносятся на невозможную высоту хорошенькие работы лобзиком, как вокруг дюссельдорфского высотного здания. Некоторые создают шарообразные дома, которые могут ездить или поворачиваться вокруг своей оси так, что шпиль оказывается внизу (кельнский конкурсный проект высотного здания), если уж не совсем как модель памятника III Интернационалу в Москве, где все сооружение вращается вокруг своей оси. Стекло тоже один из излюбленных материалов для игры — многое становится пестрым и хорошеньким. Некоторые играют также и со зданиями церквей, даже если необходимо построить здание для офиса (Чикаго Трибун-конкурс). В Америке вообще вытаскивают из забытых углов давно выброшенный хлам и поднимают при помощи громадных кранов старые соборы и церкви на недосягаемую высоту.

Таким образом, 70-й фасад, голландские чурбаки или американские церковные беспокойства — все это, в сущности, одно и то же: ребенок играет в мужчине.

Вальтер фон Фритшен. Торгау".

Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Berlin, 1927, N 12, S.484-485.
Пер. с немецкого *Г.Куборской-Айги*

ПИСЬМО К.МАЛЕВИЧА (ЛЕНИНГРАД) ПО ПОВОДУ "СУПРЕМАТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ"

Дитя творит новое и еще раз новое.
Рихард Вагнер

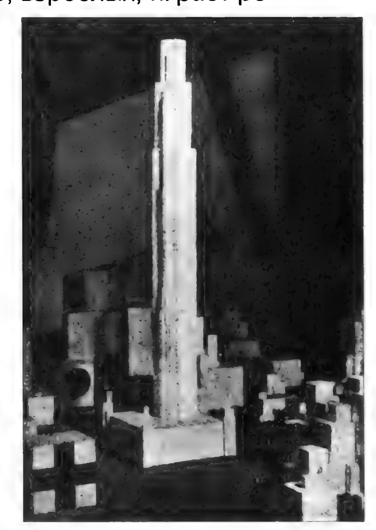
В вашем "Монатсхефтен" на стр. 484 (за 1927 г.) имеется письмо господина Вальтера фон Фритшена, в котором между прочим идет речь и о супрематической архитектуре.

В этой приписке представлен целый ряд архитекторов, к которым отношусь и я. Мне неизвестно, как воспринимают остальные господа эту приписку, но мне бы хотелось высказать свое мнение по поводу высказывания господина фон Фритшена. Я был бы очень рад, если бы в этой приписке не было скрытого нападения на "новое строительное искусство", но все-таки это вынуждает меня к нескольким словам возражения.

Господин Фритшен нападает на новые представления о формах в строительстве; были бы они не новые, они, разумеется, его бы не раздражали. Но он свое раздражение обосновывает тем, что приписывает нам "детскость": "Ребенок играет в мужчине". Господину Фритшену кажется, что в нас, взрослых, играет ребенок; в одном — с шариками, в другом — с плоскостями, в третьем — с колонками и так далее.

Однако я очень рад, что во мне до сих пор играет ребенок, и я думаю, что все остальные, мои собратья в собственном смысле слова, работающие так же, рады были бы увидеть в себе играющее дитя и воспринимали бы это не иначе, как быть молодым и открытым восприятию. Мы счастливы, что мы еще не такие старые и что мы воспринимаем все, как молодые, что, по-видимому, для господина фон Фритшена уже более невозможно. Но в умных господах, в которых дитя разучилось играть, кончается свобода творчества, потому что они вообще забывают о жизни. Но умные господа, в которых дитя разучилось играть, естественно, перестают воспринимать, ибо они забыли жизнь.

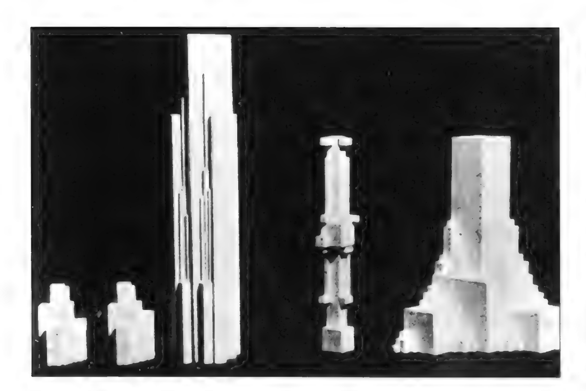
Мы, однако, живем и ценим произведение, которое в нас создается, как в играющих детях, не как пустяк; мы думаем, что те, в ком не играет более молодая сила, а

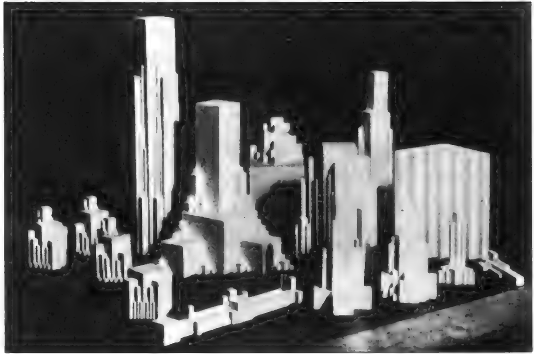


1. Проект супрематической колонны. Архитектор: К.Малевич, Ленинград

царит только выхолощенный разум, должны сначала снова научиться играть и только после этого выступать со своими критиками. Но, однако, от стариков этого требовать — слишком много, так как мы, юные, играем и творим для молодых, которые нас прекрасно понимают. Поэтому то, что мы выбрасываем колонны храмов, не заслуживает никаких слез. При этом я сейчас сам занят тем, что разрабатываю супрематическую колонну, эскизы которой и некоторые орнаменты я здесь и привожу.

Профессор *К.Малевич*
Ленинград (перевод с русского *Лео Адлер*)
Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Berlin, 1928, N 4, S.168-169.
Пер. с немецкого Г.Куборской-Айги





2. Проекты супрематических архитектурных орнаментов. Архитектор: К.Малевич, Ленинград

Примечание научного редактора:

После ответного письма Малевича В.фон Фритшену была помещена заметка, принадлежащая редактору журнала В.Хегеманну, подписавшемуся инициалами W.H. В этом тексте говорилось: “Утверждение профессора Малевича, что в современной архитектуре речь идет о детской игре — надеюсь, в большинстве случаев все же не о детском баловстве, — является столь же значительным, как и заявление Гропиуса 1 февраля 1928 года в Берлине, в котором он утверждал, что “заблуждается тот, кто думает, что современное движение подчинено только целесообразности и не имеет отношения к красоте. Как раз наоборот.” Супрематические колонны, которые хочет для нас создать профессор Малевич, напоминают благодаря своим формам детские небоскребы, которые я уже однажды публиковал (см.: Хегеманн В. Американская архитектура и городское строительное искусство. С. 178) и которые я воспроизвожу здесь (с. 169) еще раз для того, чтобы убедить читателя”.

На с. 169 данного номера журнала были воспроизведены детские рисунки высотных зданий-башен с подписью: “Наброски высотных зданий 8-летнего ученика Штутгартских мастерских, руководитель А.Л.Мерц”. Здесь же были приведены три иллюстрации с работами Малевича: вертикальный архитектон “Гота” с подписью “Проект супрематической колонны. Архитектор: К.Малевич, Ленинград” и две группы так называемых “архитектурных орнаментов” — объемных декоративных деталей, построенных по принципам “супрематического ордера”; общая к ним подпись гласила: “Проекты супрематических архитектурных орнаментов. Архитектор: К.Малевич, Ленинград” (см. наст. изд., с. 297, 298).

4.

СПИСОК РАБОТ К.С.МАЛЕВИЧА, ОПУБЛИКОВАННЫХ НА ПОЛЬСКОМ, НЕМЕЦКОМ И УКРАИНСКОМ ЯЗЫКАХ (1924-1930)

Malewicz K. O Sztuce//Blok. Czasopismo awangardy artystycznej, Warszawa, 1924, N 2, s.6-7; N 3-4, s.15-16; N 8-9, s.10-11.

Malewitsch K. Lenin (Aus dem Buch Über das Ungegenständliche) //Das Kunstblatt, Potsdam, 1924, N 10, S.289-293.

Kunstlerbekenntnisse. Ed.Paul Westheim. Berlin, 1925. S.355.

Europa-Almanach. Ed.Carl Einstein, Paul Westheim. Potsdam, 1925, S.142-144.

Arp Hans, El Lissitzky. Die Kunstismen. 1914-1924. Zurich, 1925. S.VIII-IX.

Malewicz K. Świat jako bezprzedmiotowość (fragmenty)//Praesens, Warszawa, 1926, N 1, p.34-40.

Malewicz K. Deformacja w Kubizmie//Zwrotnica, Kraków, 1927, N 12.

Malewitsch K. Die gegenstandslose Welt (Bauhausbücher, 11). Münich, 1927.

Malewitsch K. Suprematische Architektur//Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Berlin, 1927, N 10, S.412-414; поправки N 12, S.484.

Zuschrift von K.Malewitsch//Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Berlin, 1928, N 3, S.169-170.

Нова генерація, Харків, 1928-1930:

- Малярство в проблемі архітектури, 1928, № 2, с.116-124.
- Аналіза нового та образотворчого мистецтва (Поль Сезанн), 1928, № 6, с.438-447.
- Нове мистецтво й мистецтво образотворче, 1928, № 9, с.177-185.
- Нове мистецтво та мистецтво образотворче, 1928, № 12, с.411-418.
- Просторовий кубізм, 1929, № 4, с.63-67.

Леже, Грі, Гербін, Метцінгер, 1929, № 5, с.57-67.

Конструктивне малярство російських малярів і конструктивізм, 1929, № 8, с.47-54.

Російські конструктивісти і конструктивізм, 1929, № 9, с.53-61.

Кубо-футуризм, 1929, № 10, с.58-67.

Футуризм динамічний і кінетичний, 1929, № 11, с.71-80.

Естетика (Спроба визначити художню и нехудожню сторону творів), 1929, № 12, с.56-68.

Спроба визначення залежности між кольором та формою в малярстві, 1930, № 6-7, с.64-70 и № 8-9, с.55-60.

Архітектура, станкове малярство та скульптура//Авангард: Альманах пролетарських митців нової генерації, Київ: Державне видавництво України, 1930, № b, квітень, с.91-93.

КОММЕНТАРИИ И ПРИМЕЧАНИЯ.
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ.
ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ И АББРЕВИАТУРЫ

Комментарии и примечания

I. ПУБЛИКАЦИИ 1924-1927 ГОДОВ. ГЕРМАНИЯ. ПОЛЬША

ЛЕНИН (Из книги "О беспредметности")

Тезисы опубликованы в журнале "Кунстблатт" ("Художественные страницы"), Потсдам, 1924, № 10, с.289-293. Перевод с русского на немецкий Л.М.Лисицкого.

Примечание редакции: "Перевод Е.(Эль) Лисицкого, который любезно предоставил нам этот отрывок из книги русского художника о Ленине".

Обычно считается, что данная публикация представляет собой сильно сокращенный вариант трактата Малевича "Из книги о беспредметности", авторская машинопись которого, объемом в 30 машинописных листов, хранится в архиве Малевича в СМА (инв. № 29). Название трактата написано от руки на отдельном титульном листе, в конце машинописного текста стоит дата "25 января 1924 г." и помещено авторское примечание, гласящее, что добавления (вставки и правка, внесенные от руки чернилами) сделаны весной того же года. Текст трактата разделен на две части, каждая часть состоит из ряда последовательно пронумерованных тезисов.

Полностью текст "Из книги о беспредметности" был опубликован на русском языке Моймиром Григаром, написавшим также вступительную статью к публикации (см.: Grygar M. Ленинизм и беспредметность: рождение мифа. Малевич К. Из книги о беспредметности // Russian Literature XXV — III. 1 April 1989, Special Issue. The Russian Avant-Garde XXXI. Kazimir Malevip. Amsterdam, 1989. P.383-449).

Однако, при сличении текстов, анализе архивов СМА и переписки Л.Лисицкого, предположение, что Л.Лисицкий сам сокращал столь обширный текст, кажется почти невероятным. Да и анализ некоторых несовпадений говорит о возможном наличии в распоряжении Л.Лисицкого некоего неизвестного нам текста, более короткого и более раннего, нежели машинопись, хранящаяся в СМА.

В начале 1924 года Лисицкий жил в Локарно (Швейцария), лечился от туберкулеза и много работал над переводом текстов Малевича, книгу которого задумал издать в Германии. В ряде писем к невесте, Софи Куперс, Лисицкий писал о продвижении этой работы, о необходимости получения от Малевича из

Петрограда недостающих изданий и пр. В письме от 11 мая 1924 года он сообщил: “Прилагаю перевод из отрывка новой рукописи Малевича Л е н и н. Мне кажется, получилось весьма цельно” (El lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen Briefe schriften. Ubergeben von Sophie Lissitzky-Kupers. Dresden, 1967. S.47.). В примечании к этим строчкам С.Куперс отметила, что перевод появился в “Кунстблатт”. Судя по письму, название публикации в немецком журнале принадлежало Лисицкому. Дата послания свидетельствовала также о том, что переводчик работал с текстом Малевича без поздних рукописных исправлений и вставок, а сличение текстов выявляет некоторые немногие, но существенные несовпадения смыслового порядка.

При изучении рукописного фонда Малевича в собрании СМА, в одной из записных книжек Малевича, означенной под литерой “Б” (по каталогу № 31), на разворотах 98-106, был обнаружен первоначальный вариант текста Малевича, гораздо более короткий и более близкий к публикации Лисицкого. Конечно, изучение записных книжек Малевича — дело будущего, однако уже сейчас мы могли идентифицировать весь текст Малевича по оригиналу. При переводе Лисицкий сохранил тезисную композицию Малевича, хотя нумерация тезисов немецкой публикации самостоятельна и не связана с нумерацией оригинала.

Публикация статьи “Ленин” в данном томе основана на сличении перевода Лисицкого и оригинального текста Малевича (как по архивным первоисточникам, так и по публикации М.Григара. В дальнейших примечаниях мы указываем на разночтения данного текста с хранящимися в собрании СМА машинописным вариантом и публикацией М.Григара в каждом отдельном случае). Сокращения Лисицкого везде имели характер купюр, перевод с русского на немецкий отличался большой точностью, структура фраз не менялась и идентифицировать их не представляло сложности. Настоящая публикация состоит из аутентичных фраз Малевича, смонтированных Лисицким в цельный текст; в примечаниях указаны немногочисленные смысловые и лексические замены, произведенные при переводе на немецкий.

Об истории издания малевичевских тезисов о Ленине см. также: Bois Y.-A. Malévitch et le politique. Kazimir Malévitch: Lenin//Macula, 1976, N3/4, p.186-201. И.-А.Буа руководствуется анализом вариантов текста, учтенных Тр.Андерсеном (Malevich, vol.III, p.368).

Полностью текст “Из книги о беспредметности” будет опубликован в дальнейших томах Собрания сочинений Казимира Малевича.

1. В оригинале Малевича “переходит” — явная описка.

2. В записной книжке и у Лисицкого “коммунисты”, в позднем оригинале Малевича “ленинисты”. Здесь, по-видимому, Малевич сознательно акцентировал подмеченную им разницу между появившейся новой религией — “ленинизмом” и коммунизмом, идеология которого не допускает обожествления личности.

3. По отношению к Ленину Малевич пишет по-разному: “он”, “Он” и “ОН”. В переводе Лисицкого всегда “ОН”, “ЕГО”, “ИМ” и т.д.

4. В более позднем оригинале Малевича вместо слова “можно” рукописная вставка “нельзя”. В целом фраза звучит так: “Слово Ленин простое, земное, как его учет, и смешивать его с простыми материалистическими делами, вне образа состоящими, нельзя, но получилось обратное — его учет остался учетом, а он обращен в мистическое явление и стал среди ленинцев святым” (Grygar M., указ. соч., с.408, строки 34-39). Термин Малевича “учет” — здесь результативный смысл.

5. Первоначальный мавзолей Ленина имел форму куба.

6. В позднем оригинале слово Малевича “ленинисты”.

7. В переводе Лисицкого слово “православный” (ortodox) было переведено как religios, то есть “религиозный”, “набожный”, что меняло смысл.

8. ... боролся против угла — имелся в виду православный обычай ставить иконы в “красный угол”. Позднее родились выражения, которые предугадал Малевич: красный уголок, уголок Ленина и т.п.

9. Здесь игра слов, звучащая в немецком переводе слишком буквально. Поместить портрет Ленина вместо икон в “красный угол” означало, иначе говоря, “загнать его в угол”.

10. Выражение “ибо храм Божий внутри вас” в немецком переводе — “ибо храм Божий внутри нас”.

11. Фраза “Это одинаково для всех священных мест...” в оригиналах Малевича отсутствует; возможно, добавлена Лисицким.

20—333

12. Фраза “Христос учил: отдай ближнему одежду, если у тебя есть вторая...”; “У кого две одежды, тот дай неимущему” — из проповеди Иоанна Крестителя (см. Евангелие от Луки, 3(11).

13. Фраза “Один из его учеников сказал...” отсутствует в оригинале Малевича.

14. Слова “уголки Ленина” переведены Лисицким как “die Leninkapellen”, то есть “Ленинские часовни” (капелла).

15. Первая часть в публикации Лисицкого специально не озаглавлена.

16. Фраза “Художник-поэт” в немецком переводе вопросительная. Далее у Малевича о портрете, с которого можно нарисовать Ленина: “это портрет, находящийся, по слову одного из учеников, в сердцах, т.е. образ, образ и будет моделью” (записная книжка Б, с.104, разворот 115). В более позднем варианте: “Кто же дорисует теперь его портрет? Художник-поэт. Но какое зеркальное сердце будет позировать ему?” (Grygar M., указ. соч., с.434). Продолжая рассуждение, в этом же тезисе (№ 44, записная книжка Б, с. 104, разворот 115) Малевич пишет: “Только одна личность осталась твердою в случившейся смерти Ленина”, и зачеркнуто — “Н.Круп...”. Далее приведены ее слова: “Не устраивайте ему памятников, дворцов его имени”, которые в позднем варианте вошли в тезис 20-й 2-й части окончательного варианта (Grygar M., указ.соч., с. 435).

“НАШЕ ВРЕМЯ ЯВЛЯЕТСЯ ЭПОХОЙ АНАЛИЗА...”

Высказывания Малевича опубликованы в книге: Кунстизмен: 1914-1924 (Измы искусства)/Составители Эль Лисицкий, Ганс Арп. Эрленбах, Цюрих, Мюнхен, Лейпциг, 1925.

Это издание, организованное Эль Лисицким, помимо текстов за подписью Малевича, репрезентирующих супрематизм, представляет также тексты-определения других “измов” — среди них кубизма (Аполлинер), футуризма (Боччони), экспрессионизма, абстрактного искусства, метафизического искусства, симультанизма (Делоне), дадаизма (Арп), пуризма (Озанфан и Жаннере), неопластицизма (Мондриан), конструктивизма и абстрактного кино (Abstrakter film). Здесь же было Эль Лисицким дано определение проуна.

Все заголовки выделены жирным шрифтом и разрядкой. Они не принадлежат авторам изречений, которые, по-видимому, подобраны (и, возможно, сокращены) составителями.

В библиографии каталога выставки Малевича в Дюссельдорфе (Kasimir Malewitsch (1878-1935). Werke aus sowjetischen Sammlungen. Kunsthalle. Dusseldorf. 29 Februar — 20 April 1980) за № 43 (с.133) данная публикация озаглавлена “Декларация”, хотя тексты в книге “Кунстизмен” никакого заголовка, кроме наименования направления искусства, не имеют и представляют собой лишь краткие раскрытия понятий, но не декларации.

Тексты были даны на трех языках — немецком, французском и английском — и сопровождались репродукциями, помещенными в альбоме. Были воспроизведены работы К.Малевича, О.Розановой, одна из работ Уновиса (воспроизведен один рисунок Малевича 1919 года, а из работ 1919-1920 годов сделана одна композиция).

1. Этот текст Малевича служит вступлением ко всей подборке текстов “Кунстизмена”. См. его вариант в отрывках, опубликованных П.Вестхаймом в издании “Признания художников” (наст. изд., с. 31-32). Вариант книги датирован 1919 годом и более развернут. Текст сокращен, взят из работы Малевича “О новых системах в искусстве”. Витебск: Уновис, 1919 (см. т.1, с.183). Во французском переводе: “для конструирования нашей системы единства”.

2. Начиная со слов “Я ничего не придумал”, вариант перевода опубликован К.Эйнштейном и П.Вестхаймом в издании “Европа-Альманах” (наст. изд., с. 34).

ВЫСКАЗЫВАНИЯ В КНИГЕ “ПРИЗНАНИЯ ХУДОЖНИКОВ”

Опубликованы в книге: Признания художников. Письма. Дневники. Мысли современных художников/Составитель и издатель П.Вестхайм. Берлин: Пропилеи, 1925. Пер. на немецкий Р. фон Вальтера.

Сборник включает высказывания более шестидесяти художников и архитекторов (П.Сезанн, О.Роден, П.Гоген, А.Руссо, Ж.Брак, А.Дерен, В.Ван Гог, А.Матисс, Фр.-Л.Райт, Бруно Таут, П.Пикассо и другие). Русские художники помимо Малевича представлены именами М.Шагала, В.Кандинского, Эль Лисицкого, Н.Альтмана и И.Пуни.

Пауль Вестхайм участвовал также и в публикации текстов Малевича в "Европа-Альманах" (см. следующую публикацию). Высказывания русского авангардиста были взяты составителем из работ Малевича, опубликованных на русском и немецком языках. Вместе с тем исключение этих небольших фрагментов текста исказило бы, хотя и незначительно, картину вхождения Малевича в контекст современной ему западной культуры.

Даты, вынесенные в заголовок тезисов, проставлены были публикатором, возможно, по согласованию с Малевичем.

1. Последняя фраза этого отрывка имеется в другом переводе в публикации "Европа-Альманах" (наст. изд., с.35).

2. Этот отрывок также имеется в другом переводе в "Кунстизмен" и в публикации "Европа-Альманах" (наст. изд., с.35).

СУПРЕМАТИЗМ (Из работ 1915-1920 годов)

Статья опубликована в издании: Европа-Альманах/Составители К.Эйнштейн, П.Вестхайм. Потсдам, 1925. С.142-143.

Публикация сопровождалась репродукциями картины Малевича "Динамический супрематизм", 1915-1916 (ныне Галерея Тейт, Лондон) и зеркального варианта литографии Эль Лисицкого "Проун 1 С", 1921 (с перевернутого негатива?).

В публикации использованы отрывки из работ "От кубизма к супрематизму" (Петроград, 1916, датирована 1915 годом; т.1, с.27-34); "От кубизма и футуризма к супрематизму" (Москва, 1916, также датирована 1915 годом; т.1, с.35-55); "О новых системах в искусстве" (Витебск, 1919; т.1, с.153-184); "Супрематизм. 34 рисунка" (Витебск: Уновис, 1920; т.1, с.185-207).

Об этой публикации Малевич знал. В архиве Гинхука хранится копия письма в "Европа-Альманах", где художник пишет: "Мои отрывки, помещенные в "Kunstblatt" и в "Europe", представляют собой уже устаревший материал, и потому я бы хотел напечатать более новые мои выдержки, из готовящихся моих книг, а именно "Идеология искусства" (анализ кубизма, сезаннизма, футуризма, супрематизма и др.). При сем посылаю выдержку по вопросам утилитаризма и искусства..." (Исх. 67, 6/II-25. ЦГАЛИ СПб., ф.244, оп.1, ед.хр.30). В "Das Kunstblatt", 1924, N 10 были опубликованы отрывки "О Ленине" (см. наст. изд., с.25-29).

Несмотря на определенные повторы текстов, вошедших как в 1-й том, так и во 2-й, которые отмечаются в примечаниях, перевод “отрывков” помещается полностью по двум соображениям: во-первых, возможно, что эти “отрывки” выбирал и посылал сам Малевич; и во-вторых, отрывочные и в некоторых случаях повторяющиеся публикации демонстрируют спектр интересов, а в некоторых случаях углубляют толкование смысла самих высказываний (это и выбор цитат, и опускаемые при публикации фрагменты текста, и, наконец, характер перевода).

Текст, как и в предыдущих публикациях, идентифицированный по оригинальным текстам Малевича, печатается в его редакции. Если в переводе имеются разночтения, это оговаривается в примечаниях.

Композиция данной публикации установлена ее авторами, причем очевидна специальная работа по подбору текста, поскольку в единые абзацы компонуются отрывки из разных работ.

Следует также сказать, что в немецком тексте отсутствуют выделения фрагментов текста, часто применявшиеся Малевичем (разрядка, подчеркивание и пр.).

Эпиграф без изменений взят из работы “От кубизма к супрематизму” (1915); последующие абзацы из работы “Супрематизм. 34 рисунка” (1920). См. т.1, с.27, 185-187.

1. У Малевича — “Все три периода развития шли...” (т.1, с.185).

2. Этой фразы у Малевича нет.

3. Фраза сокращена. Ср. текст: Малевич, т.1, с.185 (в немецком тексте “геометрический экономизм”).

4. В немецком тексте “наступающих реальностей”.

5. У Малевича — “Разбирая холст” (имеется в виду всякий холст). Слово “супрематический” добавлено переводчиком (т.1, с.186).

6. В немецком тексте отсутствует слово “супрематический” и вместо “цветного порядка” (т.1, с.187) — “цветного периода”: “Die Gestaltung der Formen der farbigen Periode ist nicht durch die ästhetische Notwendigkeit bedingt” (S.142).

7. В немецком варианте текст сокращен и выпали “энергии черного и белого”, о которых говорил Малевич. Вместо них “die Farbe” — “цвет” (т.1, с.187).

8. У Малевича — “призыв к эстетике” (т.1, с.188).

9. Этот абзац имеется (в другом переводе) в кн. “Кунстизмен” (наст. изд., с.30).

10. См. т.1, с.40.

11. В этом абзаце соединены части нескольких фраз (см. т.1, с.53). Вторая фраза в немецком варианте: “Всякая живописная плоскость живее живописного лица...” Двойное употребление прилагательного “gemalte” (живописный) меняет смысл. Эта фраза частично входит в предыдущую публикацию П.Вестхайма в книге “Признания художников” (наст. изд., с. 31).

12. Фраза незначительно сокращена (см. т.1, с.183). В более полном варианте есть в “Признаниях художников” (наст. изд., с. 31-32).

МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ (фрагменты)

Статья опубликована в журнале “Презенс” (“Настоящее”), Варшава, 1926, № 1, с.34-40.

Этот трактат — второе сочинение Малевича, появившееся на польском языке, то есть родном языке художника. Однако языком мысли Малевича был русский, и даже в тех случаях, когда он стремился изложить свои взгляды по-польски (к примеру, в письмах к искусствоведу П.Д.Эттингеру, сохранившихся в архиве последнего в ГМИИ), польские слова неукоснительно уступали место русским определениям. Тем не менее можно с полной уверенностью утверждать, что Малевич ознакомился с данным текстом, переведенным Хеленой Немировской-Сыркус, в отличие от своих работ на немецком языке.

И первая польская публикация текстов Малевича, и вторая была осуществлена по инициативе польского художника-авангардиста Владислава Стржеминского (1893-1952). Уроженец Минска, Стржеминский недолгое время зани-

мался в 1-м ГСХМ, был активным деятелем раннесоветской художественной жизни, сотрудничал в Отделе Изо Наркомпроса, а в 1920 году получил назначение в Смоленск. С родоначальником супрематизма он был знаком давно, но более тесные связи были налажены со времен смоленского Уновиса, филиала витебского объединения, которым Стржеминский руководил совместно со своей супругой, скульптором Катаржиной Кобро (1898-1951). В 1922 году Стржеминский репатриировался в Польшу, через некоторое время к нему присоединилась Кобро. В 1926 году чета была одним из инициаторов создания художественного объединения "Презенс" ("Praesens"), органом которого стал одноименный журнал с подзаголовком "Квартальник модернистов".

Текст Малевича был помещен в первом номере нового журнала, что прямо свидетельствовало о его важности для польских авангардистов. Примечательно, что на это же время пришлось интенсивное осмысление Стржеминским собственных открытий в искусстве. Свое направление в живописи он, как известно, назвал "унизмом"; отталкиваясь от супрематических теорий Малевича, в споре и оппонировании им Стржеминский создал свою собственную теорию: ее первое официальное обоснование и изложение были датированы 1927 годом (W.Strzemiński. Dualizm i unizm//Droga, Warszawa, 1927, nr 6-7; в следующем году появилась книга: W.Strzemiński. Unizm w malarstwie. Biblioteka Praesens, Warszawa, 1928, nr 3).

В письме Давиду Бурлюку от 20 июня 1926 года Малевич заметил: "Я послал в Польшу для журнала "Презенс" фрагменты 42 частей, которые они напечатали под общим заглавием "Мир как беспредельность" (см.: Два письма Казимира Малевича//Color and Rhyme, New-York, 1965-1966, N 60, с.115).В заглавии публикации допущена описка; под "фрагментами 42 частей" автор имел в виду трактат "1/42", существующий в нескольких вариантах.

Большинство совпадений настоящего текста с работами Малевича приходится на вариант "1/42. Мир как беспредметность" (частное собрание, Россия); он опубликован Тр.Андерсеном в переводе на английский язык (см.: Malevich, vol.III, p.34-146).

Некоторые смысловые совпадения можно отметить также с трактатом "Свет и цвет", помещенном в тетради В, 1923-1926, хранящейся в архиве Малевича в СМА (см. публикацию: Казимир Северинович Малевич. Свет и цвет. 1/42. Дневник В, 1923-1926; на рус. яз., текстологическая обработка Иржи Падрта; публикация и вступительная статья: J.-C.Marcadé. Un texte inedit de Malévitch "La lumière et la couleur"//Cahiers Monde russe et sovietique, vol.XXIV (3), jullet-september 1983, p.261-288).

Однако выбор и монтаж фрагментов трактата “1/42. Мир как беспредметность”, предложенный журналу “Praesens”, был осуществлен самим Малевичем, равно как и выделения слов и целых фраз. Здесь художник шел тем же путем, что и при создании брошюры “От Сезанна до супрематизма” (Пг., 1920), смонтированной из текстов книги “О новых системах в искусстве” (см. т.1 наст. изд., с.153-184, 356). В результате появился текст хотя и зависимый от породившего его трактата, но все же обладающий определенной долей самостоятельности.

1. В журнале дважды повторена одна строка.

2. Здесь одна строка в журнале пропущена, а одна дважды повторена.

3. Пропущена строка в журнале.

ДЕФОРМАЦИЯ В КУБИЗМЕ

Статья опубликована в журнале “Звротница” (“Стрелка”), Краков, 1927, № 12.

Публикация текста Малевича относится к периоду его пребывания в Польше, о котором позднее “Звротница” поместила отчет.

К публикации была приложена в качестве иллюстрации таблица изменений формы скрипки. Эта таблица была приложена и к другим текстам, публикуемым в настоящем томе (см. с. 70).

II. ПУБЛИКАЦИИ 1927 ГОДА. ГЕРМАНИЯ

МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ
Часть I. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи
Часть II. Супрематизм

Книга издана в библиотечной серии “Баухаузбюхер”, выпуск 11 (Мюнхен, 1927). Редактирование: Вальтер Гропиус, Ласло Мохой-Надь. Пер. на немецкий Александра фон Ризена.

Kasimir Malewitsch. Die gegenstandslose Welt. Bauhausbucher, 11. Münich, 1927. Schriftleitung: Walter Gropius, L.Moholy-Nagy.

I Tell: Einfuhrung in die Teorie des additionale Elements der Malerei (S.8-63).

II Tell: Suprematismus (S.64-100).

Иллюстрации в данной публикации воспроизводятся в точном соответствии с иллюстративным рядом в немецкой книге Малевича, с соблюдением характера авторских подписей и указаний. Полные сведения об использованных работах приведены в “Списке иллюстраций” в конце 2-го тома.

Рисунки Малевича, иллюстрирующие вторую часть, “Супрематизм”, были исполнены для издания немецкой книги, т.е. в 1927 году. В подписях к этим рисункам и списке иллюстраций сохраняются датировки, входящие неотъемлемой частью в авторский текст. Ил. 68 (“Основной супрематический элемент. Первый за квадратом, из которого возникают супрематические формы”), помещенная в немецкой книге в зеркально перевернутом виде, в настоящем издании воспроизводится правильно.

Издание сопровождалось предисловием:

“Мы очень рады возможности представить в серии “Баухаузбюхер” сочинение авторитетного русского художника Малевича, хотя это сочинение по многим принципиальным вопросам и отличается от нашей точки зрения. Однако оно освещает новейшую русскую живопись, восприятие искусства и жизнь его создателей с новой, неизвестной нам точки зрения.

Дессау, ноябрь 1927.
Редакция”.

Появление этой книги связано с поездкой Малевича в Германию в 1927 году с выставкой своих произведений. В начале 1925 года Малевич получил приглашение из Германии на устройство его персональной выставки, которую предполагалось показать в Гамбурге, Берлине, Брауншвейге и других городах. Письмо с приглашением было датировано 30 декабря 1924 года, а уже в своем ответе, помеченном 5 января 1925 года, Малевич писал, предлагая расширить диапазон выставки: “Устройство моей личной, а в особенности научной выставки лабораторий Института Художественной Культуры требует некоторой оформленности и солидного оборудования, как показательной стороны, так и брошюрной, лекционной (маленький срок для всего и для перевода брошюры “Теория прибавочного элемента в живописи”) <...>”. И далее: “Ибо только при хорошем оборудовании первая в мире научная выстав-

ка в Искусстве может дать желательные результаты. Научная выставка не является таким примитивным явлением, каким обычно бывают выставки художников, которые требуют простого каталога с названием картин. Выставка лаборатории, где производят всевозможные анализы над явлениями искусства в связи с психологическими изменениями художественного восприятия живописца, требует более подробного каталога и издания брошюры “Теория прибавочного элемента в живописи” с клише...” (Письмо адресовано фирме Kestner-Gesellschaft/E.V., Hannover. Исх. № 8 от 8/I -25 года. См. ЦГАЛИ СПб., ф.244, оп.1, ед.хр.30).

Приглашение, пришедшее из Германии, послужило началом целого ряда событий: 7 марта 1925 года Малевич направил заведующему Главнаукой Ф.Н.Петрову заявление, в котором просит содействия в организации его поездки за границу и устройства там выставки. И здесь, как и в ответе на приглашение, Малевич представляет себе выставку не только как персональную: “Проработав 5 лет в Наркомпросе в качестве профессора высших художественных школ, я последнее время работаю над созданием Исследовательского Института в области художественных наук и имею значительное количество экспонатов <своих работ>, как живописец-художник, так и лабораторных работ Института. Полагаю, что таковая выставка явится впервые на Западе, так как будет экспонировать не только мои живописные работы, но и работы лаборатории исследований. За успех этой выставки ручаются приезжие представители, а также это видно из прилагаемого приглашения германской фирмы. Но не желая быть эксплуатируемым фирмой, обращаюсь к Вам за содействием <...>”. Далее Малевич добавляет, что поездка за границу необходима ему для получения материалов о западном искусстве, что “даст возможность продвинуть дальше всю работу Института <...>”

На этом письме несколько виз, одна из которых, принадлежащая, по-видимому, П.И.Новицкому, практически полностью повторена в ответном письме, направленном в Институт: “Главнаука настоящим сообщает, что прежде чем разрешить заграничную командировку Директору Института Художественной Культуры К.С.Малевичу, необходимо устройство в Ленинграде или Москве выставки его работ и достижений Института, подлежащих вывозу за границу” (ЦГАР, ф.2307, оп.10, ед.хр.326).

Этот ответ, подписанный зав<едующим> Главнаукой Ф.Н.Петровым и зав<едующим> Художественным отделом П.И.Новицким, выглядит несколько странно и откровенно “цензурно”, так как вряд ли можно предположить, что произведения Малевича были им неизвестны: в 1923 году прошла в Москве большая выставка Малевича к 25-летию его творческой деятельности, в 1924-м ряд

его работ был послан на XIV Биеннале в Венецию, многие живописные работы висели на стенах в Гинхуке, который совсем недавно обследовала комиссия Главнауки и посетил Ф.Н.Петров (см.: Дневник Формально-теоретического отдела Гинхука/Публ. Г.Демосфеновой//Советское искусствознание, 27, М., 1991, с.482). Кроме того, Главнауке было известно, что летом 1924 года прошла Первая отчетная выставка Гинхука, подготовленная в основном отделами, которыми руководили Малевич и Матюшин. Об этом см. "Отчет о деятельности Главного Управления Научными, Музейными и научно-художественными учреждениями НКПроса (Главнаука) за 1923/24 г.". В VIII главе этого отчета, в разделе, посвященном МХК в Ленинграде, говорится: "В истекшем году особенно интенсивно развивалась работа Отделов формально-теоретического и Органической Культуры. Результаты работ были экспонированы на организованной Музеем отчетной выставке, привлекшей к себе большое внимание. Первый Отдел вел работы в плане изучения новейших систем живописи и создания научного метода преподавания живописи. На отчетной выставке Отделом представлено 147 цветных и линейных схем (в том числе 32 черные таблицы прибавочного элемента в живописи. — *Г.Д.*), 14 холстов и 28 рисунков. Второй Отдел вел работы над исследованием восприятия формы и цвета и представил на отчетной выставке многочисленные работы <...>" (см. РГАЛИ, ф.645, оп.1, ед.хр.28).

После комиссии 1924 года некоторое время Институт, несмотря на катастрофическое отсутствие средств, работал в нормальном ритме. К началу 1925 года был уже окончательно определен состав "Сборника научных трудов Гинхука" (первоначально статья Малевича называлась "О прибавочном элементе в живописной культуре"). Во всех вариантах содержания сборника (кроме последнего, появившегося уже после разгрома Гинхука в 1926 году) статья Малевича идет как основная и открывает сборник.

Вплоть до лета 1926 года особых событий в Гинхуке не происходило. Отделы Малевича и Матюшина работают над своими исследованиями, результаты которых были показаны также на Первой отчетной выставке Главнауки в Москве (приглашение на участие в этой выставке Гинхук получил, видимо, в августе 1925-го).

Выставка, на которой экспозицию Гинхука делал Б.В.Эндер, открылась 29 ноября 1925 года. Участвовали два отдела Гинхука: Формально-теоретический (ФТО), руководитель Малевич, и Органической культуры (ООК), руководитель Матюшин. Осенью 1925 года Гинхук ведет переговоры с типографией им.Ивана Федорова об издании сборника. Готовится Вторая отчетная выставка Гинхука, делаются теоретические таблицы. Все это задумано не без ориентации на зарубежную выставку: в январе 1926 года состоялась переписка между Гинхуком и Главнаукой по поводу заявок на заграничные поездки. В своей заяв-

ке Малевич пишет: “Мне кажется, что волна наших живописных и художественно-промышленных выставок на Западе окончена, все произведения в этой области показаны — представлены и мастера РСФСР и их достижения. Теперь нужно готовиться к новой волне, к новым выставкам, которые показали бы и другую работу в той же художественной области, а именно показать художественную, исследовательскую и научную работу. Показать то, что еще в области эстетики не осуществляется на Западе и чем сейчас там интересуются. Очень важно, чтобы мы первые установили научно-художественную проблему, ибо это укажет на ход нашего развития.

Мне кажется, что устроенная Главнаукой в Москве первая научная и научно-художественная выставка кроме всех других целей должна включить и цель п е р в о г о с м о т р а пригодности устройства выставки такого рода за границей. Она может быть лучшим показателем всей нашей деятельности. Институт Художественной Культуры уже настолько начинает осязать свою крепость и силу в поставленной им задаче над анализом живописной, органической и материальной культуры, что может показать свою работу Западу и впервые обратить его внимание на многие вопросы в художественной науке.

Убежденный в этом, Институт Художественной Культуры обращается в Главное Управление Научными Учреждениями с просьбой о выдаче ему субсидии на подготовку и устройство научно-художественной выставки Института за границей. Германия, Франция, Америка <...> (ЦГА СПб., ф.2555, оп.1, ед.хр.1018).

Это письмо, посланное в январе 1926-го, к сожалению, не имело положительного результата, хотя сам Малевич получил разрешение на поездку (решение Комиссии по научным командировкам 11 марта 1926 г. — ЦГАЛИ СПб., ф.244, оп.1, ед.хр.53), а летом 1926-го произошли события с далеко идущими последствиями: 30 мая открылась Вторая отчетная выставка Гинхука, а 10 июня 1926 года в газете “Ленинградская правда” появилась крайне резкая критическая статья Г.Серого “Монастырь на госснабжении”, в которой вся работа Института расценивалась с предвзятых позиций, демонстрируя полное непонимание (и нежелание понять) смысл этой работы. Первоначально ни Малевич, ни руководство Ленинградского отделения Главнауки не принимали статью всерьез, однако последовали комиссии, и Институт с 1 января 1927 года перестал существовать, набор сборника был рассыпан (верстки статей Малевича и Матюшина сохранились). Малевич получил возможность некоторое время (до 1 октября 1929 года) руководить временно организованной, хоть и не входящей в штат Экспериментальной лабораторией по изучению изо-искусства в Государственном институте истории искусств (ГИИИ) (см. РГАЛИ, ф.645, оп.1, ед.хр.411).

Однако в 1927 году все же состоялась поездка Малевича в Германию, на выставку. К этой поездке спешно готовились планшеты теоретических таблиц с краткими немецкими сопроводительными текстами (выставка таблиц была развернута в помещении теперь уже бывшего Гинхука, повешены они были вдоль лестницы, так как выставка была рабочая, внутренняя).

Малевич прекрасно понимал провокационный характер кампании против Института, о чем говорит любопытный документ, лежащий в одной из записных книжек Малевича, оставленных им в Берлине и хранящихся ныне в СМА. Это расписка Г.Серого о получении от Малевича пятнадцати фотографий “для музея политпросветработы с обяз<ательством> скорого возвращения”. Расписка датирована 18 мая (год не указан), на ней — темпераментная надпись Малевича: “Провокатор в искусстве, он же Гринберг, использовал фотографии с целью уничтожения Нового искусства и их художников, поместив статью в газете Правда 1926 г. июнь месяц”. (В этой надписи есть фактическая ошибка: Г.Серый — псевдоним искусствоведа Гингера Григория Сергеевича.)

О настроении Малевича говорит и известное завещание от 30 мая 1927 года (также хранящееся в СМА), факсимильно воспроизведенное в каталоге “Казимир Малевич. Ленинград, Москва, Амстердам, 1988-1989” (с.52), и некоторые строки в письме Малевича Л.А.Юдину от 7 мая 1927 года, где содержатся некоторые сведения об издании книги “Мир как беспредметность”. Приводим выдержки из него:

“Дорогой Юдин. Спасибо за рисунки. Как раз сейчас сдаю книгу о супрематизме, и они как раз вовремя поспели. Что же касается всей работы, которую вы все проделали по теории приб<авочного> элемента, то я потерпел, можно сказать, неудачу в том, что выставить их не смог, за исключением демонстрации перед художест<венным> миром Берлина. Не мог выставить потому, что не было у меня денег для устройства самостоятельной выставки, во-вторых, все надписи совершенно оказались ничего не разъясняющие, а чтобы все вновь проделать в удобно немецком духе — это ни времени, ни денег для этого у меня не хватило. У немцев все иначе и точнее. Все определяется. Буквальный перевод невозможен. Поэтому есть только один выход — это издать книгой.

К этой форме я и прибегну. На днях <...> предложу им издать другую книгу кроме Теории о приб<авочном> эл<ементе> и супрематизме еще и научные таблицы или же включу их в одну книгу. <...>

Что же касается интереса при демонстрации наших работ, лучше нельзя было и ожидать. Были и ученые. Приняли это целиком и страшно удивлены, что эта работа не издана <...>” (цит. по машинописной копии, любезно предостав-

ленной М.А.Гороховой, вдовой Л.А.Юдина, и находящейся в частном архиве. В настоящее время архив Л.А.Юдина передан в ГРМ).

Судя по этому письму, вышедшей книге и хранящимся в архиве СМА документам, Малевич не смог уговорить издателей на подготовку другой книги и включил иллюстрации, присланные Юдиным. (Это были, возможно, оригиналы или оттиски таблиц, уже подготовленные к изданию сборника.)

Часть I. ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ ПРИБАВОЧНОГО ЭЛЕМЕНТА В ЖИВОПИСИ

В этой главе полностью публикуется верстка, сохранившаяся в нескольких экземплярах от "Сборника научных трудов Гинхука" (архив Малевича в СМА и частные собрания). В настоящем издании использован экземпляр из архива Малевича в СМА.

Это 34 страницы плотного набора, на первой странице — карандашом — какие-то цифровые подсчеты и штамп типографии (повторен на с.17 и 33). Наиболее четкая надпись на с.17: "Наряд 1040. 3-я корректура" "7/VII 1926. Государственная типография имени Ивана Федорова".

На верстке имеется небольшая правка простым и красным карандашом, несколько пометок на полях (отчеркивания, вопросы).

По архивным материалам, в состав сборника входили кроме статьи Малевича статьи Н.Н.Пунина "О границах между наукой и искусством", М.В.Матюшина "Опыт художника новой меры", две статьи П.А.Мансурова — "Отчет о работе 1919-24 гг. (Экспериментальный отдел)" и «Обращение к юношеству: "От кубизма к беспредметничеству, через беспредметничество к утилитаризму"». После появления статьи Г.Серого Гинхук получил заключение П.Новицкого на сборник. Он считал возможным пропустить статью Пунина, а статью Малевича "переделать — передать на доработку Пунину, который должен объективно изложить его теорию прибавочного элемента и оценить ее с точки зрения современного научного искусствознания (позитивно-материалистического). Ввести статьи Федорова-Давыдова и Исакова, а вопрос о статье Матюшина оставить открытым" (ЦГА СПб., ф.2555, оп.1, ед.хр.1137). 29 июня 1926 года Гинхук получил от Главнауки письмо о задержке сборника и присылке текста на отзыв, а 10 июля 1926 года (ровно месяц спустя после появления статьи Г.Серого) приходит отрицательное заключение на сборник, подписанное Г.Ятмановым и Я.Гессеном: "За редким исключением статьи не являются и работами строгого н а у ч н о г о исследовательского характера, не вполне приемлемы по идеологии и даже по стилистической форме изложения..." Приговор: "приостановить" работы по из-

данию (ЦГАЛИ СПб., ф.244, оп.1, ед.хр.59); 5 июля датирован отзыв С.К.Исакова, который подписался как "инспектор музеев" (Ленинградского отделения Главнауки): "С печатанием "Взгляда и нечто" надо погодить". Этот отзыв, по всей вероятности, носил внутренний характер (хранится в делах ЛОГ в ЦГА СПб., ф.2555, оп.1, ед.хр.1018), а в Институт не был послан (С.Исаков был очевидной кандидатурой на пост директора Института, вместо Малевича). В ответ на данное письмо ЛОГ от 10 июля институт посылает протест, подписанный Н.Пуниным, где говорится, что Институт не прекратит работу по изданию сборника. Это, по-видимому, вызвало переполох, и 13 июля в Гинхук поступила телефонограмма от Ятманова: "Ввиду сообщения в отношении Института от 12-го сего месяца за № 677 о том, что работы по выпуску в свет сборника Гинхука последним вопреки предложению ЛОГ приостановлены не будут <...> в случае этого виновные будут привлечены к ответственности за расходование Государственных средств".

В конце концов эта драматическая переписка завершилась новой структурой сборника: 1. От редакции; 2. Федоров-Давыдов А.А. Статья о задачах института; 3. Пунин Н.Н. Художник и искусствовед; 4. Матюшин М.В. Опыт художника новой меры; 5. Пунин Н.Н. Изложение "Теории прибавочного элемента" (К.С.Малевича); 6. Матюшин М.В. "Наука в искусстве" (документы об этом хранятся в ЦГА СПб., ф.2555, оп.1, ед.хр.1137 и ЦГАЛИ СПб., ф.244, оп.1, ед.хр.59).

Настоящая публикация дает возможность ознакомиться с теорией прибавочного элемента в живописи в том виде, в котором она была изложена самим автором. Исключение представляет раздел иллюстраций, который здесь соответствует изданию "Баухаузбюхер". Поэтому вместо номеров таблиц, помещенных на полях верстки, в данной публикации поставлены номера соответствующих тексту иллюстраций из немецкого издания. Кроме того, в некоторых местах корректуры ощущается техническая незавершенность подготовки текста: явные пропуски или опечатки, слабая разбивка на абзацы и пр. Наиболее очевидные пропуски дополнены текстом в угловых скобках.

Во имя достижения лучших условий для восприятия текста редакция взяла на себя смелость в некоторых случаях разбить особенно крупные массивы текста на абзацы.

1. Понятие "художественная культура" — одно из ключевых в художественной жизни начала 20-х годов — было раскрыто в широко известных "Положениях о художественной культуре" Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, опубликованных в 1919-1920 годы. В архивах Гинхука текст "Положений..." встречается неоднократно, в том числе экземпляр с правкой, частично вошедший в окончательный вариант "Положений...".

2. Вертикал (от лат. vertikalis — вершинный) — всякий большой круг небесной сферы, проходящей через точку зенита. Как известно, Малевич увлекался астрономией, носил с собой карманную подзорную трубу и весьма любил наблюдать ночное небо. Отсюда часто встречающиеся астрономические термины в его текстах (см.: Разговоры с Бахтиным. Невель, Витебск//Человек, М., 1994, № 1, с.158-173).

3. Кондуктор — металлический шар в электрической машине, предназначенный для накопления электрических зарядов.

4. Барбизонская школа (Барбизонское общество) — группа французских живописцев, работавшая в 30—60-е годы XIX века в деревне Барбизон недалеко от Парижа. В группу входили Т.Руссо, Ж.Дюпре, Н.-В.Диаз, Ш.-Ф.Добиньи. Пейзажисты этой школы проповедовали работу с натуры, разрабатывали методику тональной, валерной живописи.

5. В 20-е годы Музеем новой западной живописи называлось здание на Пречистенке, где с 1923 года сосуществовали два музея — Первый музей новой западной живописи (коллекция Щукина), организован в 1918 году, и Второй музей новой западной живописи (коллекция Морозова), организован в 1919 году. Официально оба музея были слиты, организована общая экспозиция и пополнение коллекций в 1928 году. Был образован Государственный музей нового западного искусства, который просуществовал до 1948 года, когда по настоянию вновь образованной Академии художеств СССР (занявшей здание музея) был ликвидирован приказом И.В.Сталина.

6. Имеется в виду Витебский Художественно-практический институт, выросший на базе организованного М.Шагалом Народного художественного училища (в разные времена назывался: Витебские государственные свободные художественные мастерские (ВГСХМ), Витебские государственные технические мастерские, Художественный архитектурно-технический институт г.Витебска).

7. Фальк Роберт Рафаилович (1886-1958), один из основателей общества “Бубновый валет”, живописец и педагог. В 1921 году вел мастерскую в Витебском Художественно-практическом институте.

8. Афелий — наиболее удаленная от Солнца точка орбиты какой-либо планеты; перигелий — наиболее близкая.

9. Такая особая комната, предназначенная для изолированной работы практикантов, существовала в Гинхуке.

10. По всей вероятности, речь идет об учениках Малевича Л.А.Юдине (Витебск и Гинхук) и К.И.Рождественском (Гинхук).

11. В этом тексте после слов “разделил на категории” и до другой фразы “группы (категории)” включительно — прямой перевод из немецкого издания, так как в сохранившихся в СМА редакционных экземплярах явный пропуск, мешающий воспринимать смысл.

12. См. примеч.3. Малевич часто прибегал к аналогиям с электро-энергетическими системами.

13. У Малевича: “если он кубист”. Здесь вместо “он” в угловых скобках дан текст из немецкого варианта.

14. В немецком варианте “A_2”, в русском — “A_1”. Судя по явному пропуску в верстке (см. примеч.13), Малевич, возможно, проверял эту часть перевода (или давал иной вариант текста). Поэтому следует обратить внимание на это расхождение.

15. В немецком варианте этого примечания нет.

16. Так в тексте. Сокращенное выражение “супрематическая прямая”.

17. (Б., П.) — Брак, Пикассо.

18. (К.М.) — Казимир Малевич.

19. В немецкой публикации дата отсутствует. Здесь это дата, соответствующая первоначальному написанию текста. Малевич часто ставил даты, обозначающие время рождения замысла. В архивах Гинхука встречаются упоминания о чтении Малевичем промежуточных вариантов текста, не говоря уже о дате верстки (напомним, что это 1926 год).

ЧАСТЬ II
СУПРЕМАТИЗМ

Эта часть книги была написана во время пребывания Малевича в Берлине специально для публикации (рукопись, как и верстка части I, поступили в СМА из архива фон Ризена). К сожалению, рукопись неполна — в ней отсутствует упоминаемая Малевичем в первых строках "краткая справка" о супрематизме. Для того чтобы максимально приблизиться к немецкой публикации и сохранить связность текста, мы были вынуждены краткое вступление (до текста, повторяющего имеющийся оригинал) дать в "обратном" переводе, то есть с немецкого на русский. Это начало отбито от дальнейшего текста. Идентифицированный текст Малевича начинается со слов: "Итак, из данной короткой справки..."

Оригинал, хранящийся в СМА (инв. № 17), представляет собой 11 рукописных листов удлиненного формата. Листы, начиная с № 3, имеют двойную нумерацию. Рукопись обрывается на л.11(13). Начало (вступление), промежуточные страницы и конец рукописи пока не обнаружены.

В настоящей публикации, основанной на первоисточнике из архива СМА, сохраняются основные посылки издания:

— желание максимально сохранить связность публикации, идентичную немецкому варианту;

— максимально полно сделать доступным подлинный текст Малевича;

— наиболее целесообразным представляется сохранить в публикации композицию текста, избранную в первой на русском языке публикации в кн.: Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С.347-362.

В настоящей публикации по сравнению с публикацией 1993 года внесены коррективы после сверки с оригиналом рукописи. В примечаниях отмечены (и публикуются) части рукописи, опущенные в немецком варианте и в публикации 1993 года, а также приводятся некоторые зачеркнутые Малевичем абзацы, представляющие содержательный интерес. Все подобные случаи оговариваются.

Так как в немецком издании иллюстрации 2-й главы не привязаны к определенным местам текста (они снабжены подписями, которые воспроизводятся), выбор места для ссылок сделан нами.

***

1. Далее Малевичем зачеркнут следующий абзац: "Супрематизм — это не есть исключительная форма, которой должны выражать все, она только свой-

ственна моей индивидуальности или родственным организмам, ставшим на точку зрения супрематизма и выражающим ощущение формой, свойственной каждому организму" (ранее — "и формирующая ее согласно своей индивидуальной особенности"). Л. 1.

2. А.Шатских отмечает сходство формулировок Малевича с положениями статьи А.Бенуа "Последняя футуристская выставка" (Речь, Пг., 1916, 9 января). См.: Сарабьянов Д., Шатских А., с.362.

3. Здесь зачеркнута Малевичем фраза: "Квадрат для них стал пустым, непонятным, как непонятен язык китайца, свидетельствующего свою любовь русской девушке".

4. Далее зачеркнуто: "что голых, без платьев не могли узнать ощущения".

5. Далее идет большая вставка (до абзаца "И может быть..."), помеченная Малевичем № 1. Она, после обширного пропуска, начинает лист 3 рукописи. В данной публикации сохранен вариант 1993 года.

6. бывания — А.Шатских отмечает явный "полонизм" этой формы глагола "бывать" (Сарабьянов Д., Шатских А., с.362, примеч.2).

7. Далее зачеркнута фраза: "Общество же этого не сознает. Будет совершенной ошибкой считать архитектуру, вытекающей из целесообразности", — фраза, имеющая отношение к известному спору Малевича с баухаузовцами, но уводящая от темы.

8. Конец вставки определить трудно — судя по иному, более мелкому почерку, начиная с листа 3 до листа 9 рукописи, все далее написано без перерыва. В публикации 1993 года А.Шатских в этом месте возвращается к листу 2. Во избежание путаницы эта композиция оставлена. Со слов "Без них..." идет продолжение, прерванное вставкой. Здесь есть некоторые текстуальные расхождения с публикацией 1993 года (с.350).

9. Зачеркнуто: "Человек как форма не вытекает из ощущения, скажем, мистики".

10. Далее зачеркнута фраза: “Отсюда элементы супрематические, историю и движение которых можно рассмотреть в нижеследующих изображениях и положениях”.

11. После слов “реализующегося через чувство...” вслед за А.Шатских продолжаем текст с листа 4 (следующий абзац), поскольку ее вариант определения композиции текста кажется убедительным, хотя могут быть и иные варианты прочтения (в рукописи имеется ряд значков на полях, которые могут быть трактованы по-разному). Однако логичность композиции предыдущей публикации, а также нежелание без солидных оснований менять уже знакомый читателю текст привели нас к данному решению.

Продолжение данного текста (лист 2) у Малевича выглядит так: “Квадрат в белом обрамлении уже был первой реальностью беспредметного ощущения, белое же обрамление не было обрамлением, но было той пустыней, на которой появился первый элемент-проводник. Это не конец Искусства, как полагает еще до сих пор общество, а начало его действительной сущности. Эту действительность никто не мог узнать, ибо маска лика покрывала эту суть Искусства. Подобно тому, как зритель не узнает лик истинный артиста за ликами, в плоти которых находится артист во время бытия своего в Искусстве.

И так, дойдя до вершины шпиля горы, обнажилось Искусство во мне, и я увидел его, что оно не имеет лика, что оно безликое, беспредметное. Таким его должен видеть всякий, кто дошел до этой вершины. Я не хочу здесь сказать, что всякий, дошедший до вершины, увидит квадрат, нет. Всякий может увидеть Искусство сквозь свою призму в другом элементе, но элементе беспредметном, ибо Супрематизм — одна лишь разно...” На этом неоконченном слове лист 2 рукописи Малевича кончается.

12. Зачеркнута фраза: “Дойдя до вершины пустынной, она сможет выражать те знаки, те формы, которые вытекают из его ощущения”.

13. У Малевича буквально: “их ощущение утилитарности случайна никогда не было значительной”. Подобные несогласования характерны для скорописи Малевича, и их можно трактовать по-разному. Здесь выбран смысл — утилитарность никогда не была значительной, в публикации 1993 года это относится к ощущениям (с.357).

14. Зачеркнуто: “само же пытается сделать вещь вечную”.

15. Газета от 2 апреля 1927 года не установлена; кроме нее, по-видимому, Малевич имеет в виду статью Г.Серого "Монастырь на госснабжении", помещенную в "Ленинградской правде" (от 10.VI.1926; дата Малевича ошибочна), содержавшую резкую и политически тенденциозную критику работы Гинхука. В конце 1926 года Институт был закрыт.

16. Как и в публикации 1993 года, мы опускаем здесь три следующих абзаца из-за повторов, которые, очевидно, у Малевича произошли из-за смены страниц — за л.8 (6) следует л.9 (11), с которого ниже мы и продолжаем текст. Приводим выпущенные абзацы:

"В настоящее время Искусство вышло, как я говорил, к самому себе для новой попытки построить мир, вытекающим из пластического ощущения Искусства. Это устремление привело к тому, что в нем исчезли все предметы, исчезли образы и идеи.

Таким образом оно <Искусство> потеряло способность отображать жизнь "нужную". За это поплатился художник материально, хозяева жизни перестали ему платить за его творчество деньги. Но таковые явления в истории Искусства не являются чем-то новым, как в отношении к себе общества, так и в том, что оно всегда строило свой беспредметный мир ощущений. И в том, что жизнь делала себе в этом мире приют для отдыха, то оно тут ни при чем — дерево, в котором образовалось дупло, не предназначалось для гнезда Удода. Также и любой храм вовсе не предназначен для жилища религиозного, и творец храма восторгается не тем, что в нем будет совершаться религиозное бдение, но его пластической формой. То же дупло остается дуплом, но не гнездом.

Сейчас мы стоим перед новым фактом, когда Новое Искусство начинает строить свой пластический мир ощущений, переводит <его из> холста в пространство; для примера я приведу в этой небольшой брошюре несколько фотографических доказательств". (Следует обратить внимание на любимое сравнение Малевича — гнездящийся в дуплах Удод выступает символом мещанина.)

17. На этой фразе заканчивается немецкая книга Малевича "Мир как беспредметность", Мюнхен, 1927.

Далее в архивной рукописи статьи "Супрематизм" художник анализирует фотографии, идентифицировать которые не удалось, хотя и можно установить несомненную перекличку отдельных сюжетов с рядом иллюстраций к позднее публиковавшимся статьям-лекциям в НГ. Помещая данные анализы в примечания, мы приводим в угловых скобках номера предположительно соответствующих им иллюстраций к статьям НГ (наст. изд., с. 211-213) — эти ссылки сопро-

вождаются индексом НГ. Фотографии с работ (или натурные) Малевич брал, по-видимому, из имеющихся под рукой книг — отсюда беспорядочная нумерация, рабочие ссылки и пр. В оригинале анализ идет сразу, без переходного текста: “Фотограф<ия> № 101 покажет нам, что стены дома являются точной копией произведения живописного, вытекшего из чисто пластических ощущений. Здесь так же, как и в любой картине кубизма, мы встречаем знакомые элементы, которые нам как будто понятны, например, окно и отопительные “гармошки”. Но все остальное для нас непонятно, может быть, и круг тоже имеет свою функцию <НГ, № 95, 96>. Окно еще сохранило свою форму, но и оно в будущем будет также переведено в элемент искусства и перестанет быть явлением утилитарного порядка, но будет элементом пластическим.

Фотография № 110. Что она изображает собой?! Конечно, произведение кубо-супрематического характера. В действительности это дверь с никелевым запором <НГ, № 86; далее неразборчиво>.

Вы можете простоять перед этой дверью и не знать, что это дверь. Вы получаете от нее исключительно пластическое ощущение, но не утилитарное; когда же вы ее откроете, то перед вами вырастает новое пластическое произведение, и вы получаете впечатление, что ходите прежде всего в кубистической картине, супрематической или даже сезаннистической, например 182 фотография или 183 <фотография>, изображающая собой проект будущего дома, а вернее — формы пластического пространства. Мебель 75, 74

Посмотрим фотографию № А — деталь комнаты. Какое она на нас сделает впечатление, не произведет ли она такого же впечатления, как предыдущие, т.е. впечатление произведения, построенного из элементов супрематических; изменится ли впечатление, когда мы ее посмотрим снизу вверх и сверху вниз <НГ, № 95>. Как будто ничего особенно не случилось, впечатление пластического разрешения налицо, а между тем с утилитарной точки зрения произошла невозможная вещь, ибо в первом случае мы видим пол внизу, а во втором случае — вверху; таким образом, данный архитектор рассматривал это произведение не как пол и потолок, а как элементы пластические. Поэтому различия между ними мы и не нашли; здесь совершенно, можно сказать, затеряны все признаки утилитарные, и мы не можем различить явление по его функциям.

Посмотрим еще фотографии № 47 (след. книга). Обратим внимание на одну часть в этом произведении: ряд<ом> с кругом висят в крестообразных положениях кругловидные объемы <НГ, № 92>. Что они из себя представляют? Оказывается, что это лампочки. Таким образом, форма их никоим образом не вытекла из ощущения утилитарного, но только пластического; наоборот, фабрики должны были отлить эту комбинацию.

Посмотрим еще фотографию № 163. Обратим внимание <на> комбинацию, которая стоит посредине комнаты. Что это за машина? Оказывается, эта комбинация стала туалетным столиком. Вы скажете, что она вытекла из целесообразных, конструктивно-экономических утилитарных ощущений. Нет, и она состоит из чисто пластического ощущения, ее конструкция пластическая".

Далее идет зачеркнутый текст:

"Таким образом, Новое Искусство вовсе не есть искусство прикладно-промышленное, как его определяют и что оно вытекает из той или другой политической структуры; нет, оно продолжает свое пластическое дело творить не только в холстах, но и в натуре.

Оно уже есть памятник не жизни, а Искусства.

Памятников жизни не остается, как не остается тело, после смерти освободившее скелет.

***

Теперь мне остается развернуть вторую часть своего анализа и показать, как в силу пластических живописных ощущений изменялись явления.

Таблица А <(№ 1-4); далее в угловых скобках указаны номера иллюстраций, сопровождающих в настоящем издании публикацию немецкой книги Малевича> показывает на рисунке первом натуру в полном развитии форм, вытекающих из, может быть, утилитарных условий.

На рисунке втором мы видим изменения ее форм ощущения; в третьем рисунке мы видим развитие пластических ощущений в трехмерном пространстве, а в четвертом уже видим сильное изменение той же натуры с элементов, растворенных в пластическом пространстве.

В таблице В <(№ 5-8)>, в рисунке первом и втором, мы видим, что признаки натуры совершенно исчезают и на их месте выявляются новые элементы, строящиеся в чистом пластическом ощущении.

Это последняя стадия есть стадия преддверия того момента, который я назвал беспредметным, а элементы беспредметные — супрематическими.

На таблице № <(67)> изображен первый супрематический элемент в виде квадрата.

Остальные таблицы показывают развитие этого элемента в разных ощущениях — статических, динамических и контрастных <(№ 68-73). В публикации 1993 года семь предыдущих абзацев (текст со слов "Теперь мне остается...") опущены>.

Таким образом, через кубизм как чистое живописное ощущение я пришел к выводу в форме квадрата, который стал элементом выражения не только ощущений живописных, но и других, например, ощущения пустыни, покоя, динамики, мистических, готических и т.д. Я получил тот элемент, через который выражаю те или иные мои бывания в разных ощущениях <(№ 74-90)>.

Выражаю разные ощущения потому, что не хочу себя стеснять так, чтобы не видеть и не слышать того, что могу слышать и видеть; уши мои не созданы для того, чтобы слышать только одну ноту мира, а видеть одну грань его.

Получив этот элемент, я не пишу больше натуры и не изучаю конструкцию натурных явлений — животных, человека, деревьев, кристаллов. Их формальная сторона меня мало интересует, как и конструктивная, и идеологическая сторона.

Они не могут стать для меня мотивом для производства отвлеченных живописных моих композиций; такие композиции считал бы механически-мертвыми.

Передача моего ощущения является для меня главной силой; и для выражения силы того или иного ощущения не могут мне дать ни одно из явлений жизни, т.е. ни животное, ни кристалл — они не могут стать мотивом, их конструктивный организм не может мне служить средством выражения, как и закон соотношения элементов <на этом заканчивается публикация 1993 года>.

Я не нашел бы оправдания своим композициям лишь потому, что они вытекают на конструктивном законе явлений натуры. Даже в том случае, если бы в данных явлениях было то ощущение, которое есть во мне. Человек, сохраняющий, скажем, мистическое ощущение, не может для меня служить той формой, в которой бы выразил то же ощущение. Потому что его конструкция не предназначена для этого бывания и с технической стороны выражения является древней. В эту конструкцию может попасть другое ощущение другого порядка, которое приведет его конструкцию в новое состояние и заставит ее принять ту или другую композицию, то откроет глаза ему, то закроет, то сложит руки накрест, то вытянет их в готическую устремленность, то поставит на колени, изогнет голову, то выпрямит его в боевую готовность. Ни глаза, ни колени..."

На этой неоконченной фразе рукопись Малевича обрывается.

СУПРЕМАТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Статья опубликована в журнале "Васмутс Монатсхефте фюр Баукунст", Берлин, 1927, № 10, с.412-414.

Текст Малевича сопровождается предисловием издателей (с.412): “Русский художник Малевич, представленный на нынешнем берлинском смотре искусств многочисленными работами, руководит Ленинградской государственной высшей школой архитектуры. В дополнение к своим работам он представил нам кратко изложенные пояснения. Несмотря на то, что они кажутся несколько утрированными, они могут служить доказательством того, что и в Советской России “новая вещественность” никоим образом не находит безграничного признания.

Еще следует отметить, что план и внутреннее пространственное расположение в проекте рабочего клуба (рис. 3-5) внесены в модель, созданную без какого-либо целевого назначения, позднее. Этот проект получил на конкурсе первую премию и рекомендован к исполнению”. На рисунках 3-5 на с. 413 журнала были помещены чертежи фасада и планов рабочего клуба, сопровождавшиеся подписью “Проект рабочего клуба. Архитектор: К.Малевич. Проектировщик: Л.Киденель <L.Kidenell>”. Искажение фамилии архитектора Л.М.Хидекеля, ученика и коллеги, защищавшего в 1926 году этот проект как свою курсовую работу, заставило Малевича отправить в журнал требование о корректировке подписей; в № 12 редакция исправила свою ошибку (см. Приложения, с. 295).

В качестве иллюстраций к статье воспроизведены четыре архитектона Малевича. В иллюстрациях к данной публикации сохранены подписи, сопровождавшие вопроизведения работ Малевича в немецком журнале. Полные сведения об этих произведениях указаны в Списке иллюстраций в конце тома.

Эта публикация не прошла незамеченной и положила начало дискуссии. В № 12 за 1927 год появилась статья Вальтера фон Фритшена, в которой он достаточно резко критикует Малевича и все направление современной архитектуры за “детские игры” в модернистской архитектуре (см. Приложения, с. 295-296).

Вслед за этим письмом появилась еще одна публикация Малевича (которую он называл “мои поправки в Вастмусе”), где он отвечал В. фон Фритшену и которая также сопровождалась кратким комментарием (см. Приложения, с. 297-299).

III. ПУБЛИКАЦИИ 1928-1930 ГОДОВ. УКРАИНА

ЦИКЛ СТАТЕЙ В ЖУРНАЛЕ “НОВАЯ ГЕНЕРАЦИЯ”

Журнал “Новая генерация” (“Нова генерація” (Журнал лівої формації мистецтв) (Nova Generacio. Jornalo de maldekstra formacio de arto) выходил в Харькове с 1927 по 1930 год ежемесячно, и с № 2 за 1928 год по № 8-9 за 1930-й

журнал публиковал статьи Малевича. НГ, один из интереснейших журналов конца 20-х годов, был журналом украинских авангардистов. На его обложке из номера в номер печаталась программа: "Мы за: коммунизм, интернационализм, индустриализм, рационализацию.

Мы против: национальной ограниченности, беспринципного упрощенства, буржуазных мод, аморфных художественных объединений, провинциального мелочного обособленства, невежества, эклектизма".

Цикл статей Малевича предварялся вступлением "От редакции", где, во избежание упреков в неправильной идеологической ориентации, говорилось следующее:

"Художник Казимир Малевич — основоположник школы супрематизма в РСФСР. Заслуга тов. Малевича — его экспериментально-исследовательская работа в области живописной культуры. Рядом с другими группировками "левых", которые экспериментировали с целью установления основных принципов живописной формы, супрематизму удалось наиболее остро поставить и отчасти разрешить целый ряд задач по построению цвета и формы (вес, статика, динамика). Не соглашаясь с тов.Малевичем в той части его статьи, где он восходит к основам дореволюционной эстетики, Редакция все же помещает его статью, считая, что она заслуживает внимания в первой части, где тов.Малевич делает попытку установить закономерность и зависимость развития отдельных живописных школ последних десятилетий. Редакция помещает эту статью в порядке дискуссии, и нет сомнения в том, что статья вызовет живой отклик читателей.

Противоречивость выводов с точки зрения материалистического понимания искусства тут настолько очевидна, что Редакция не сопровождает каждое отдельное дискуссионное утверждение специальными замечаниями. Другие статьи достаточно уравновешивают затронутую тему с точки зрения теории и практики современной функциональной архитектуры <в> диалектико-материалистическом освещении, на позициях которого стоит Редакция".

В основу публикации в НГ был положен цикл лекций, прочитанных Малевичем на педагогическом факультете Киевского художественного института специально для методической комиссии. Он сам определил задачу своих лекций, говоря, что "лечит" студентов от психологической растерянности перед сложной всемирной культурой, от внутренней заторможенности и неопределенности, от "живописной неврастении" или "цветобоязни". Он здесь "для лечения студентов от реализма" (из воспоминаний В.Касьяна, см.: Найден А., Горба-

чев Д. Малевич мужицкий//Хроника 2000. Наш край, Киев, 1993, № 3-4, с.228-229). После возвращения из Берлина Малевич навестил своих родственников, живущих в Киеве, где встретился с А.И.Тараном (с которым был знаком еще по МХК в Петрограде) и со своим другом, художником Л.Ю.Крамаренко, преподававшими в КХИ. В эти годы КХИ "славился в Европе, как украинский Баухауз, центр нового искусства". Зная о тяжелом состоянии Малевича и травле, которой он подвергался, ректор КХИ И.Врона и нарком просвещения М.Скрыпник создали для преподавания Малевича благоприятные условия. Лекции его, судя по воспоминаниям, стенографировал выпускник КХИ М.Кропивницкий (оригиналы стенограмм пока не найдены), а журнал НГ публиковал эти лекции с большим количеством иллюстраций. Малевич даже собирался переехать на Украину. Однако с конца 1929 года обстановка резко изменилась. Началась идеологическая чистка. Был снят ректор КХИ И.Врона, уволены профессора "от Бойчука, Федора Кричевского и Касьяна до Малевича, Крамаренко и Сагайдачного". "Чистку" проводил новый ректор, молодой выдвиженец С.Томах, который давал свободу "малограмотным активистам" (подробнее см. указ. публ., с.210-231).

Общая ситуация отразилась и на публикациях статей Малевича (которая прекратилась на № 8-9 за 1930 год), и на судьбе самого журнала, в 1930 году заметно изменившего ориентацию и в конце концов прекратившего свое существование.

Можно сказать, что в предыдущих публикациях 2-го тома и особенно в книге "Мир как беспредметность" подводились итоги витебского и "гинхуковского" периодов. Цикл же киевских лекций представляет сам процесс преподавания и дает представление о задуманной "Изологии" как о теоретически осмысленном с педагогической точки зрения историческом цикле. Об "Изологии" как об актуальной задаче Малевич писал и позднее, в письме Л.Крамаренко от 2 октября 1931 года: "... сам я теперь в свободное время пишу книжку "Изология". Мир искусства — мир беспредметный, а советское искусство — это искусство символистическое, а не натуралистическое или реалистическое" (см. сб.: Хроника 2000. Наш край, 1993, № 3-4, с.239). Таким образом, цикл киевских лекций можно считать этапом этой работы, которая была задумана много лет назад (об "Идеологии искусства" — "анализ кубизма, сезаннизма, футуризма, супрематизма и др." пишет Малевич в феврале 1925 года в письме к издателям "Европа-Альманах" (наст. изд., с. 308).

В целом лекции в КХИ, положенные в основу публикаций в НГ, — это четко скомпонованный цикл статей, отличающийся последовательностью и доказательностью изложения.

В украинской публикации текстов Малевича имена художников даны разрядкой, что несвойственно его оригинальным рукописям. Поскольку такая разрядка явно принадлежит редакции НГ, мы сочли возможным ее не воспроизводить.

Следует учесть, что наименования и датировки работ европейских мастеров-современников, анализируемые Малевичем, в 1920-е годы, как правило, не были выверенными и строгими; к тому же названия произведений, приведенные в статьях НГ, при подготовке 2-го тома подверглись неоднократному переводу (с оригинального языка на русский, затем на украинский и снова на русский). В настоящей публикации статей из НГ — в подписях и Списке иллюстраций — все данные приведены в соответствие с ныне принятыми. В статьях Малевича незначительные расхождения в названиях и датировках исправляются без оговорок; в тех случаях, когда разночтения существенны, правильное название и правильная датировка указаны в угловых скобках после первого упоминания данной работы.

Помимо этого упорядочены и приведены в соответствие номера иллюстраций и ссылки на них, поскольку в публикациях статей Малевича в НГ иногда встречается путаница и пропуски в иллюстративном ряде. Работы, помещенные в украинском журнале в зеркально перевернутом виде, в настоящем издании воспроизводятся правильно; данные исправления отдельно не оговариваются.

В настоящем издании заменена иллюстрация, воспроизводящая картину Ф.Леже “Женщина с букетом” (1924) в НГ, 1929, № 5, на аналогичный сюжет (№ 49, с. 191).

ЖИВОПИСЬ В ПРОБЛЕМЕ АРХИТЕКТУРЫ

Статья опубликована в № 2 за 1928 год, с.116-124.

В сноске редакция сообщает, что статья прислана специально для НГ. Возможно, что эта статья не являлась лекцией, а специально написана в качестве вступления к последующему анализу живописи.

Проблема архитектуры весьма волновала Малевича, который считал ее кровной проблемой для супрематизма и наиболее актуальной для современного искусства. Как известно, в Гинхуке существовала специальная лаборатория супрематической архитектуры, где работали Л.М.Хидекель (до 1924 года), И.Г.Чашник, Н.М.Суетин. В Институте была даже проведена внутренняя выставка архитектонов, а на второй отчетной выставке Гинхука (1926) был специаль-

ный раздел “Супрематический ордер”. Мечта Малевича о создании современного классического ордера проходит через многие его тексты. Он активно пропагандировал, давая в журналы фотографии, и свои архитектоны, и архитектоны своих учеников (такие публикации прошли и в журнале НГ, и в журнале СА в 1927 и начале 1928 года), причем в журнале СА публикация сопровождалась справкой о Малевиче, написанной А.Ганом (1927, № 3, с.124-125). Свои архитектурные проекты и архитектоны Малевич регулярно посылал и на зарубежные выставки (см. т.1, с.309-321, 376-380; указ. публикацию И.В.Коккинаки и примечание 8 на с. 10 наст. изд.). Близкое, а порой и буквальное совпадение некоторых мест этой статьи с текстом статьи Малевича, помещенной в СА (см. т.1, с.311-321), вызвано тем, что Малевич в разных работах часто повторял свои мысли, варьировал, “обкатывал” формулировки. В данном случае, поскольку мы имеем дело с украинским текстом, а русского оригинала нет, для нас важно сопоставление текста НГ с подлинным русским текстом Малевича. Так как НГ выходила ежемесячно, а СА — раз в два месяца, то естественно предположить, что текст в СА (№ 5) более поздний, чем в НГ (№ 2).

1. Некоторые иллюстрации, сопровождающие статью, совпадают с помещенными в теоретических таблицах и в немецких и польских публикациях.

2. Поскольку на украинском языке слова “річ” и “річовий” употребляются как в смысле “вещь”, “вещный”, так и “предмет”, “предметный” (при одновременном употреблении слова “предмет” и производных от него), то, соответственно, выбор русского варианта перевода слова “річ” и “безрічова” как “вещное” и “безвещное” относится уже к сфере интерпретации текста и далеко не идентичен у разных переводчиков. То же можно сказать и о переводе слова “течія” как “течение”. Малевич употребляет это слово и в смысле течения (в искусстве), и в смысле общего направления, линии развития (искусства).

3. Еще одна пара синонимических терминов — “натура” и “природа”. Малевич употребляет слово “натура” и в общем, и в художническом смысле, который включает в себя и понятие природы, и понятие вещного смысла, и понятие объекта для художника. Здесь же иногда это слово звучит в чисто украинской интерпретации, то есть как внутренняя сущность, идентично русскому “натура человеческая”. И здесь выбор перевода — задача интерпретации текста. Поскольку в оригинале “натура або річ” (а понятие “вещь” входит в понятие “натура” по-русски), мы переводим и “природа или вещь”.

4. О журнале “Современная архитектура” (СА) см. примеч. к VII разделу 1-го тома (с.376-378).

5. Судя по срокам публикации, более поздний вариант этой формулировки в статье “Форма, цвет и ощущение” выглядит так: “Существует в новом искусстве, в каждой живописной системе, особо формирующий элемент, посредством которого художник выражает или формирует то или иное ощущение.

Такие формирующие элементы мы называем прибавочными или деформирующими в том случае, если они являются изменяющими саму систему в другую, — скажем, кубизма в супрематизм” (т.1, с.311).

6. Архитектона — архитектурная модель. Во второй половине 1920-х годов терминологическое определение “архитектон”, существующее ныне для обозначения объемных супрематических моделей Малевича, еще не устоялось; и самим Малевичем, и его окружением использовалось слово женского рода, “архитектона”. В переводах статей из НГ на русский язык слово “архитектона” оставлено без изменения рода; в комментариях, подписях и списке иллюстраций 2-го тома употребляется общепринятое ныне определение “архитектон”.

Следует отметить также, что Малевич употреблял иногда слово “архитектона” как синоним слова “архитектоника”: в черновых набросках статьи “Супрематическая архитектура” он поясняет смысл, вкладываемый в этот сочиненный им неологизм (см. наст. изд., с. 292). Слово “архитектона”, используемое художником в значении “архитектоники”, обычно так и переводится в литературных иноязычных переводах его статей; однако в украинских переводах текстов Малевича в НГ оно не встречается, хотя слово “архитектоника” узаконено в украинском языке.

7. Малевич был хорошо знаком с новейшими течениями архитектуры Запада не только по советским журналам (в том числе СА и НГ), в те годы регулярно освещавшим творчество ведущих мастеров и основные события, но знал он и журнал “De Stijl” (“Стиль”), выходивший с 1917 года. Интересно, что в № 1/6 за 1918 год на с.106 была опубликована архитектурная фантазия Робта Ван’т Хоффа (Ван-Гофа, Robt Van’t Hoff) (повторена в № 12 за 1922 год), удивительно напоминающая вертикальные архитектоны Малевича. Это был тот самый Ван’т Хофф, открытое письмо к которому Малевич пишет в 1924 году (см. т.1, с.278-279 и примеч., с.368-370). Перечень архитекторов, приводимый здесь, явно почерпнут из круга архитектурных публикаций СА и НГ.

Геррит Ритвелд (Gerrit Thomas Rietveld) (у Малевича — Густав Ритвельд) — известный голландский архитектор, входивший вместе с Питом Мондрианом и Тео ван Дусбюргом в группу архитекторов и художников, связанную с журналом “De Stijl”.

АНАЛИЗ НОВОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
(Поль Сезанн)

Статья опубликована в № 6 за 1928 год, с.438-447.

Эта статья открывает собственно исторический обзор нового искусства, которому были посвящены лекции Малевича. Для Малевича Сезанн — это мастер, на котором завершается путь предметного искусства и начинается путь к его "распредмечиванию". Особый интерес представляет сравнительный анализ всех текстов о Сезанне, принадлежащих Малевичу. Данная статья, опубликованная почти одновременно со статьей в СА ("Форма, цвет и ощущение"), имеет с ней много точек соприкосновения и даже текстовых совпадений. Особый историко-теоретический интерес представляет сравнение текста данной статьи с книгой "О новых системах в искусстве" (см. т.1, с.153-184).

1. В оригинале: "зрушення" (нарушение). Выбрано наиболее привычное для Малевича слово "сдвиг".

2. В оригинале употребляется слово "образотворчому", что традиционно переводится как "изобразительное" (искусство), но здесь смысл, скорее, близок современному термину "фигуративное" (искусство).

3. Ср.: "... искусство живописное вообще состоит из двух частей. Одна часть — чистая, "как таковое" живописное чистое формирование; другая часть, состоящая из темы предметной, называемой содержанием" (К.С.Малевич: Отрывки из глав автобиографии художника (1933)/Публ. Тр.Андерсена//Казимир Малевич. 1878-1935. Каталог. Ленинград, Москва, Амстердам. 1988-1989. С.108).

4. Буквально: "з натурою нашоі природи". Эти слова могут быть трактованы двояко: в соответствии с контекстом предыдущей фразы, об устройстве глаза, как связь нашей "натуры", то есть устройства нашего организма, с окружающей природой, или в контексте с фразой последующей, то есть как связь объекта искусства с природой, которая от произведения к произведению менялась и лишь по видимости оказалась далеко от исходной точки.

5. Малевич неоднократно и по-разному говорил о Шишкине. Так, в

1924 году он писал: “В действительности Шишкин не изображал ни сосны, ни травы. Как живописец он воспроизводил живописную кубатуру в пространственных ее отношениях, данных на явлении, и мог даже не знать, сосна ли это, или береза, или какая-нибудь трава, известная только спецу ботанику...” (К.С.Малевич: “В моем живописном опыте...”/Публ. Г.Демосфеновой//Малевич художник и теоретик. М.: Советский художник, 1990. С.204.)

6. Выражения П.Гнедича, вызвавшие замечания Малевича: “рисунок слабоват”, “всегда небрежный в рисунке”, “мало натуры”, “небрежно отнесся к обстановке”, “часто небрежен был Ге в технике и археологии” и т.д. (Следует все же сказать, что П.Гнедич отмечал “чрезвычайную талантливость художника”.) См.: Гнедич П. История искусств. Т.3, вып.11. СПб., 1897. С.477-489.

7. Малевич дважды применяет к произведениям Сезанна определения “чутливість”, “чутливому стану”, что буквально значит — чувствительность, состояние чувствительности, однако в применении к картине “Искушения святого Антония” ближе к смыслу слово “чувственность”.

8. Ср.: “Все мое творчество было подобно ткачу, который ткет удивительную фактуру чистой ткани, с той только разницей, что я этой чистой живописной ткани придавал форму, вытекающую из эмоциональной потребности и качеств живописных, но не других” (К.С.Малевич: Отрывки из глав автобиографии художника. С.108).

9. См. примеч. 5.

10. О Музее новой западной живописи см. примеч. 5 наст. изд., с. 320. Малевич имеет в виду 1-й Музей Новой Западной Живописи (Щукинское собрание), так как автопортрет, о котором он пишет, находился там (в настоящее время этот автопортрет входит в собрание ГМИИ в Москве).

11. Здесь и далее читатель может сравнить текст о Сезанне с публиковавшейся статьей “Форма, цвет и ощущение” (см. т.1, с.311-321). При редактировании перевода были учтены максимально возможные совпадения в словоупотреблении Малевича.

12. В статье “Мольер” — явная опечатка. Малевич говорит о К.Моклере

(о нем см. т.1, с.375, примеч.4). Моклер пишет о "полном отсутствии всякой умелости" у Сезанна, о том, что "фигуры у него нескладные, написаны в грубых, негармонических красках". Но Моклер также и хвалит Сезанна за его пейзажи и натюрморты в своей короткой характеристике. Безусловно резкую отповедь Малевича вызвало заглавие VII раздела книги: "Второстепенные художники импрессионизма: Камилл Писсарро, Альфред Сислей, Поль Сезанн, Берта Моризо, мисс Мери Кессет, Густав Кальеботт, Альберт Лебур, Эжен Буден" (Моклер Камилл. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера. М., 1908. С.97, 101-102).

13. Судя по контексту следующих ниже статей, Малевич имел в виду Клода Моне.

НОВОЕ ИСКУССТВО И ИСКУССТВО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ

Статья опубликована в № 9 за 1928 год, с.177-185 и № 12, с.411-418.

Статья, печатавшаяся в двух номерах, представляет собой фундаментальный анализ произведений ведущих мастеров нового искусства с точки зрения развития живописи как таковой, путь постепенного ее отхода от "образотворчества" и исчезновения, "распыления" предмета. Направление анализа, избранного Малевичем, дает ему возможность выстроить некоторый альтернативный теоретический подход к занимавшему умы критиков воззрению на современное искусство как на искусство упадка.

В этой статье, как и в предыдущей, можно наметить ряд текстовых совпадений со статьей "Форма, цвет и ощущение", которые бросаются в глаза, начиная с заголовка. Так, статья в СА начинается словами: "При исследовании художественной культуры вообще и в частности новых видов живописного искусства можно установить отличительные признаки нового искусства и искусства изобразительного. Эти признаки выражаются в разных отношениях и восприятиях художника к живописным явлениям" (т.1, с.311). Этот абзац вполне можно считать выражением задачи, которую ставил себе Малевич.

Граница разделения статьи на два журнальных номера отмечена ххх.

1. Датировка "1912 год", указанная Малевичем, ошибочна, данный пейзаж Брака написан в 1908 году. В дальнейшем тексте дата "1912" заменена на правильную, взятую в угловые скобки, <1908>.

2. В упомянутой уже работе "От Сезанна до супрематизма" Малевич пишет: "Кубисты благодаря распылению предмета вышли за предметное поле" и "Кубизм — искусство распыляющее, превращающее сумму или суммы старых заключений <в> равносильные единицы, чтобы из них вывести новый экономический материальный вывод" (указ. соч., с.7, 16, и "О новых системах в искусстве", т.1, с.168, 182-183).

3. Ср.: "Лицо Сезанна было случайной формой, которой он не придал важности академического значения "как таковости", но взял как случай для выражения живописного ощущения" (т.1, с.317; СА, 1928, № 5, с.159).

4. Русская формулировка Малевича — "оцветка" (т.1, с.316, 318 и др.).

5. Здесь Малевич, по существу, говорит о прибавочном элементе кубизма, не называя его.

6. Опорок — старый истоптанный и изодранный башмак.

7. В журнале НГ в качестве иллюстрации под № 2, указанным Малевичем, воспроизведен натюрморт П.Пикассо, датируемый ныне 1912-1913 годом.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ КУБИЗМ

Статья опубликована в № 4 за 1929 год, с.63-67.

Здесь представлено продолжение анализа кубизма, причем с точки зрения развития в нем основной темы изобразительного искусства — темы пространства. Здесь Малевич специально выделяет важный момент в развитии пространственного языка живописи — выход в реальное пространство путем использования эффекта "наклеек" (выражение самого Малевича), то есть использование языка коллажа, получившего в дальнейшем распространение особенно в области графики. Второе направление в живописи — это создание "живописных рельефов" или "материальных подборов".

Возникновение проблемы реального живописного пространства весьма актуально и для современного искусства, как бы взявшего и это открытие авангардного искусства на вооружение в своем пути создания "объектов".

По отношению к исторически выявленной тенденции живописи — развитию ее возможностей по отражению пространственных различий путем выхода из картинной плоскости в реальное пространство — именно момент появления “наклеек” для Малевича имел принципиальное значение: “Обостренное ощущение контрастов, — пишет он в одном из фрагментов рукописи, — привело к потребности выявления живых фактур (наклейки, штукатурки и других видов), которые повлекли за собой новый их строй уже в реальном пространстве, в котором пришлось заняться конструированием материальных элементов” (фрагмент неизвестной рукописи, с.13, папка варианта “1/42”, архив Малевича, СМА, инв. № 23).

1. Малевич не раз отмечал “плямы” — пятна — как фактуру, нарушающую четкость воспроизведения формы.

2. В журнале воспроизведено только пять иллюстраций. Малевич имеет в виду четвертую и пятую, то есть № 36 и 37.

ЛЕЖЕ, ГРИС, ЭРБЕН, МЕТЦЕНЖЕ

Статья опубликована в № 5 за 1929 год, с.57-67.

Эта статья — не только образец анализа живописных произведений, характерного для Малевича. Центральной фигурой статьи является Фернан Леже — художник, творчество которого (и высказывания об искусстве) весьма интересовало Малевича, внимательно следившего за поисками Леже начиная с 10-х годов. И в Витебске, и в Гинхуке разбору произведений Леже уделялось много времени. Следует, однако, сказать, что в конце 20-х годов в России не было литературы, достаточно подробно освещающей творчество Ф.Леже. Подбирая иллюстрации, Малевич пользовался журнальными материалами (сейчас трудно установить, где Малевич брал те или иные репродукции). Названия картин, воспроизведенных в НГ, иногда не соответствуют современным (проверка производилась по каталогу “Fernan Leger. 1881-1955. Vom 24 Oktober bis 7 Januar 1981. Staatliche Kunsthalle, Berlin”).

Данная статья, одна из наиболее обильно иллюстрированных статей серии, по-видимому, оказалась весьма сложной для издателей. Порядок воспроизведения иллюстраций и соответственно порядок номеров был нарушен. В настоящем издании порядок иллюстраций ориентирован на текст Малевича.

1. Название картины Леже, воспроизведенной в журнале под указанным № 2 — "Винты" (1918). Анализируемые в тексте "Три портрета" в журнале не воспроизводятся. Вслед за Троэльсом Андерсеном (Malevitch, vol.II, ill. № 30) мы воспроизводим "Этюд к трем портретам" (1911), выставлявшийся в Москве в 1912 году (текст Малевича явно относится к этой картине).

2. На репродукции № 52 в журнале НГ воспроизведена деталь настенной росписи, левая часть триптиха, в центре которого — фигурная композиция (Malevitch, vol. II, ill. № 37, здесь она изображена полностью). Мы, следуя за Малевичем, воспроизводим деталь, однако возвращаем ей вертикальное положение, как у Леже.

3. Из дальнейшего контекста явствует, что в журнале была допущена явная опечатка, "1916" вместо "1919"; правильная дата здесь и ниже приведена в угловых скобках, <1919>.

КОНСТРУКТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ И КОНСТРУКТИВИЗМ

Статья опубликована в № 8 за 1929 год, с.47-54.

Первая часть единой статьи, разделенной в НГ на два номера, № 8 и № 9, о чем говорит интонационная непрерывность текста и редакционная концовка данной публикации: "Далі буде" (Далее последует).

Как и предыдущая статья, этот раздел насыщен иллюстрациями. Он является одним из наиболее объемных разделов цикла. Малевич останавливается подробно на явлении русского конструктивизма, поскольку для него в конце 20-х годов было очевидно и влияние конструктивизма на развитие мирового искусства и архитектуры, но и его ограниченность как пластического и художественного направления. В 1927 году Малевич писал В.Э.Мейерхольду о том, что "нужно до конца доводить дело по атрофии приобретенного от конструктивизма наследия", и позднее, в 1932 году, писал о "конструктивистском колесе", которое еще движется по пути разрушения театра", поскольку "никакой художественной проблемы не ставит" (ЦГАЛИ, ф.998, оп.1, д.1933. Письма от 1 января 1927 г. и 8 апреля 1932 г., л.1 и 2 об.) (см.: Овсянникова Е.Б. Казимир Малевич о традициях и новаторстве//Архитектура и строительство Москвы, М., 1989, № 6, с.16-18; № 7, с.16-18; а также: Kazimir Malevich. Two Letters to Meyerhold//Kunst & Museumjournal, Amsterdam, vol.1, 6, 1990, s.4-10 (Publ. by L.Rudneva).

Имея к конструктивизму много претензий, Малевич осознавал его новаторство и его особое значение. Поэтому все же нельзя считать вторую статью простым продолжением первой — она не случайно выделена структурно. Это — рассмотрение следующей ступени развития конструктивного начала в живописи, выхода ее в реально-пространственную конструкцию.

1. Свои первые “материальные подборы” В.Е.Татлин сделал после посещения мастерской Пикассо в Париже весной 1914 года. (см.: Стригалев А.А. О поездке Татлина в Берлин и Париж//Искусство, М., 1989, № 2, с.39-43; № 3, с.26-31).

2. На рис. № 66 и 68, вслед за Малевичем, воспроизведены детали контр-рельефов Татлина (см.: Владимир Татлин. Ретроспектива. Каталог выставки. Дюссельдорф 11.09. — 21.11. 1993; Баден-Баден 11.12.1993 — 6.02.1994; Москва, Государственная Третьяковская галерея, март—апрель 1994; Санкт-Петербург, Государственный Русский музей. DuMont Buchverlag Köln, 1993. Кат. № 510 и 392).

3. “Обмоху” (Обмоху) — Общество молодых художников — существовало в Москве в 1919-1922 годах. Организовано группой учащихся 1-х Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ). Помимо работы в станковой живописи и скульптуре члены Обмоху участвовали в исполнении ряда производственных и оформительских работ. В Обмоху входили Н.Ф.Денисовский, В.П.Комарденков, К.К.Медунецкий, В.А.Стенберг, Г.А.Стенберг, К.Иогансон и другие. Общество проводило свои выставки (с 1920 г.).

4. Вторая “группировка”, о которой говорит Малевич, в отличие от Обмоху, не может считаться таковой — художники объединены в группу самим Малевичем по творческому принципу.

5. Татлин в анкете Гинхука (1923) назвал себя “художником-конструктором” — термин, принятый позднее для обозначения профессии дизайнера (см. ЦГАР, ф.2555, оп.1, д.647). В журнале печь воспроизведена в перевернутом виде.

6. Известен спор Малевича в Баухаузе в 1927 году, когда он в ответ на утверждение Гропиуса о зависимости формы от функции, приводил пример с дверными ручками, столь разными в разные эпохи и сходными по форме (см. примеч. 7 к предисловию наст. изд., с. 9).

7. Высказывая свою точку зрения на выделение “чистого искусства”, Малевич отнюдь не считал, что эта грань проходит и между художниками. И он сам, и его ученики работали над функциональными задачами (фарфор, цветовое решение интерьера, ткани и пр.). Вместе с тем это место можно отнести к признанию новой роли “прикладного” искусства, к возникновению новой деятельности, ныне именуемой “дизайном”, но на протяжении многих лет в России именовавшейся “художественным конструированием”.

РУССКИЕ КОНСТРУКТИВИСТЫ И КОНСТРУКТИВИЗМ

Статья опубликована в № 9 за 1929 год, с.53-61.

Эта статья интересна нам постановкой основной проблемы дизайна — взаимоотношения функционального и эстетического. Малевич отстаивает свою точку зрения, что достижение функциональной цели, конструктивная целесообразность не есть основание для признания за вещью эстетического совершенства, а эстетическое (художественное) решается в недрах “чистого искусства” и сопряжено с историческим развитием художественной культуры.

1. В журнале перепутаны номера иллюстраций; проект комбинированного стола, созданный И.К.Морозовым, учеником А.М.Родченко, воспроизведен не под № 19, как указано в НГ, а под № 20 (под № 19 помещен “Проект складной мебели для клуба” Родченко). В настоящем издании восстановлена правильность ссылок и воспроизведений.

2. Необходимо обратить внимание на дату — 1913 год — как год возникновения супрематизма; как всегда, Малевич связывал дату произведения с моментом возникновения идеи. В данном случае она связана с постановкой оперы М.В.Матюшина на текст А.Е.Крученых “Победа над Солнцем” (1913). В НГ воспроизведен архитектон с авторской датой “1923 год” (Супрематическая архитектурная модель//СА, 1926, № 2, с.49).

3. Возможно, что в этой части текста также есть некоторые отголоски спора Малевича с баухаузовцами (см. примеч.7 к предисловию наст. изд., с. 9).

4. Малевич определенно предвидел влияние своих идей на развитие современной архитектуры.

5. Иллюстрации 86, 91, 93, 95 и 96 были, возможно, теми, которые описывал Малевич в тексте "Супрематизм" 1927 года (см. наст. изд., с. 326, примеч. 17).

КУБО-ФУТУРИЗМ

Статья опубликована в № 10 за 1929 год, с.58-67.

1. Малевич упоминает о лекциях в Киевском Государственном Художественном институте.

2. В перечне наряду с признанными направлениями, "измами", упоминаются и "измы" иного, более частного уровня, поименованные самим Малевичем ("лежизм", "леженизм") либо провозглашенные другими художниками: Раулем Хаусманом ("De Stijl", 1921, N 9) в статье "Presentismus gegen den Puffheismus der Teutsschen Seele" "хаптизм" (от голландского "haptisch", происходящего в свою очередь от греческого "хаптикос" — иллюзия, обман тактильных ощущений) и "одоризм" (от odor, лат., — запах); "тактилизм" (от tactus, лат., — прикосновение, осязание) — из манифеста Ф.Маринетти 1921 года; пуризм (от purus, лат., — чистый), направление, стремящееся к очищению художественного языка от всего лишнего.

Панзенетизм — так в тексте — непереводимо буквально. Тр.Андерсен в своей публикации (Malevich, vol. II, p.163) переводит это как "панкинетизм". Однако если бы была опечатка (вместо "к" — "з"), то украинское написание было бы "панкінетизм".

3. Маринетти Филиппо Томмазо (1876-1944), итальянский писатель и поэт. Основоположник и теоретик футуризма, позднее провозглашал родственность футуризма и фашизма. В России манифесты футуризма публиковались в журнале "Союз молодежи" (СПб., 1912, № 2) и в кн. Г.Тастевена "Футуризм" (М., 1914), Ф.Т.Маринетти "Футуризм" (М., 1914) и его же "Манифесты итальянского футуризма" (М., 1914), которые Малевич безусловно знал.

4. Следует обратить внимание на это место: в тексте — формулировки Малевича звучат вполне современно.

5. Малевич имеет в виду, по всей вероятности, кн.: Boccioni futurista. Pittura, scultura futuriste (Dinamismo plastico). Milano, 1914. Очевидно, что из этой книги он брал большинство иллюстраций к главам о футуризме.

6. Цитаты, использованные Малевичем, приводятся так, как они даны в украинском оригинале. Однако следует привести те места, которые были опубликованы в русских изданиях, указанных выше (наиболее близок текст, приведенный в НГ, к переводу с итальянского в кн. Г.Тастевена "Футуризм"):

"И пусть, наконец, наступит ослепительное царство божественного электричества, которое освободит Венецию от ее продажного лунного света меблированного дома" (Маринетти Ф. Первый футуристический манифест венецианцам // Тастевен Г., указ. соч., с.33);

"Мы будем воспевать огромные толпы, волнуемые трудом, погоней за удовольствием или возмущением; многокрасочные и многоголосые бури революций в современных столицах; ночное мерцание арсеналов и фабрик под яркими электрическими лунами; прожорливые вокзалы, проглатывающие испускающих дым змей; заводы, подвешенные к облакам за дымные ленты, как за веревки; мосты, которые, подобно огромным прыжкам, переброшены над дьявольской сталью солнечных рек; огромные пароходы, обнюхивающие горизонт; локомотивы с широкой грудью, которые бурно несутся по рельсам, подобно огромным стальным коням, запряженным в длинные трубы; плавный полет аэропланов, пропеллер которых щелкает, как флаг, и продолжительные аплодисменты восторженных толп" (Маринетти Ф.Т. Манифесты итальянского футуризма. С.7-8).

7. В журнале явная опечатка — "Касио".

8. Не совсем ясно выраженная мысль. Мы даем в переводе одно из возможных толкований фразы.

9. Нормаль (лат. normalis) — перпендикуляр к касательной (прямой или плоскости), проходящий через точку касания. Понятие, часто употреблявшееся Малевичем и его учениками при анализе кубизма.

ФУТУРИЗМ ДИНАМИЧЕСКИЙ И КИНЕТИЧЕСКИЙ

Статья опубликована в № 11 за 1929 год, с.71-80.

Статья завершает обзор новейших течений искусства, сделанный Малевичем для студентов Киевского Государственного Художественного института. Следующие статьи посвящены, как и первая, общим вопросам изобразительного искусства.

1. Поскольку вместо трех картин Балла было воспроизведено четыре и Малевич не называет данной картины, мы выбрали наиболее близкую по тексту.

2. Данная картина, “Динамизм собаки на поводке”, ошибочно приписана в журнале НГ Руссоло.

ЭСТЕТИКА. (Попытка определить художественную и нехудожественную сторону произведений)

Статья опубликована в № 12 за 1929 год, с.56-58.

Эта статья еще ждет своего подробного анализа как с точки зрения ее отношения к вышедшим на русском языке работам по эстетике, так и с точки зрения разбора эстетической позиции Малевича.

1. Калейдоскоп — один из излюбленных образов Малевича. Существует неопубликованная на русском языке рукопись Малевича “Философия калейдоскопа” (архив К.С.Малевича, СМА, инв. № 20). Последняя редакция этой рукописи датируется 1925 годом. Здесь Малевич повторяет некоторые положения этой рукописи.

ПОПЫТКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЗАВИСИМОСТИ МЕЖДУ ФОРМОЙ И ЦВЕТОМ В ЖИВОПИСИ

Статья опубликована в № 6-7 и № 8-9 за 1930 год (с.64-70 и с.55-60).

В начале статьи — врезка редакции: “Помещая статью тов.Малевича как интересный фактический и описательный материал, редакция не разделяет методологии и немарксистских утверждений автора”. Этот текст отражает резкий поворот в художественной политике на Украине (впрочем, как и во всей стране) в сторону традиционализма и гонения на любые проявления нестандартной творческой мысли. Таким образом, эта статья — одна из последних, опубликованных Малевичем при жизни.

Данная статья представляет собой один из вариантов аргументации, выдвинутой в работе “Форма, цвет и ощущение” (СА, 1928, № 5; см. т.1, с.311-322). При сравнении статей из московского и харьковского журнала очевидной становится дальнейшая работа Малевича, заключавшаяся в авторской редакционной правке и определенном уточнении мыслей.

1. В тексте СА: “и форма”.

2. Формулировка в СА более категорична.

3. Ср. с текстом в СА — настоящий вариант противоположен по смыслу (в СА: “Процесс творчества возникает в осведомленности сознания”; т.1, с.313).

4. Данный абзац более ясно изложен в тексте СА.

5. Редакция НГ в этом месте поместила замечание в сноске: “Вопросы анализа творческого процесса, предлагаемые здесь автором, редакция считает дискуссионными. Ред.”. Сегодня это лишь описание обычного психологического эксперимента.

6. Над этим экспериментировала в 1920-1922 годах Л.Попова (см.: Адаскина Н.Л. Л.Попова о соотношении цвета и формы//Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика 17. М., 1978. Проблемы образного мышления и дизайн. С.97-100).

7. Малевич мог иметь в виду книгу Эмиля Бернара “Поль Сезанн, его неизданные письма и воспоминания о нем” (пер. с французского П.П.Кончаловского. М., 1912). На обложке было помещено черно-белое воспроизведение автопортрета из собрания С.И.Щукина. Тот же автопортрет Сезанна в цвете был воспроизведен на обложке книги А.М.Нюренберга “Поль Сезанн”.М.: Издание Вхутемаса, [1923-1924].

8. Конец 1-й части статьи (НГ, № 6-7). Завершение — НГ, № 8-9.

9. Мотор — здесь обычное в 20-е годы название автомобиля.

10. Многие тексты Малевича раскрывают его хорошее знакомство с "формальным методом", теоретической концепцией, возникшей в конце 10-х годов и получившей развитие в 20-е годы в работах В.Б.Шкловского, Ю.Н.Тынянова и других.

11. То есть не "изобразители".

12. Поговорка приведена по-русски.

СТАТЬЯ ИЗ АЛЬМАНАХА "АВАНГАРД"

АРХИТЕКТУРА, СТАНКОВАЯ ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА

Статья опубликована в издании "Авангард: Альманах пролетарских художников новой генерации". Киев: Государственное издательство Украины, 1930, апрель, № b, с.91-93.

"Авангард" (1926-1929) — объединение украинских конструктивистов (направление это получило достаточно широкое развитие в украинской архитектуре). "Новая генерация" — близкое к позициям ЛЕФа литературно-художественное объединение, существовавшее на Украине в 1927-1931 годы.

Альманах "Авангард" по своему содержанию, как и журнал "Новая генерация" (НГ), явно соотносился с позициями упомянутых объединений. В конце 20-х годов украинские монументалисты (М.Л.Бойчук, И.И.Падалка, В.Ф.Седляр и другие) увлекались опытом мастеров фрески Древней Руси и итальянского Возрождения, достаточно поверхностно привязывая свои опыты к современности. Критике этого направления в монументальной живописи и посвящена статья, одна из последних на архитектурные темы.

Вскоре после опубликования последних статей в НГ и в альманахе "Авангард" Малевич был арестован, три месяца пробыл в следственной тюрьме ленинградского ОГПУ (где, по свидетельству его сестры Виктории, его подвергали пыткам, сыгравшим, по-видимому, решающую роль в возникновении забо-

левания, стоившего ему жизни) (см.: Хроника 2000. Наш край, 1993, № 3-4 (5-6), с.237).

1. Важное положение о роли станковой живописи XIX-XX веков как сферы, где отрабатывались эстетические принципы эпохи.

2. Альфреска (аль фреско — итал. a fresco, букв. "по сырому") — техника настенной живописи, при которой краски наносятся на свежую, только что положенную штукатурку.

3. Слова, заключенные в кавычки, в статье написаны по-русски.

4. "Ван-гогизм", "гогенизм" — термины, придуманные Малевичем.

5. Главискусство и Главпрофобр — Главные управления Наркомата просвещения, ведающие искусством и профессиональным образованием.

6. ВЫШ — высшая школа, высшее профессиональное учебное заведение.

7. Определенная тенденция на выпуск художника-педагога, художника-архитектора наблюдалась в занятиях с учениками в Витебске, и ленинградском Государственном Институте художественной культуры, а также в направленности лекций в Киеве (см. комментарий к статьям в НГ, наст. изд., с. 330-331).

8. "Новая генерация" — здесь имеется в виду украинское литературно-художественное объединение (см. предыдущую страницу).

9. "РЕФ" — Революционный Фронт Искусств — литературно-художественное объединение (1929-1930), образовавшееся после распада ЛЕФа (1922-1929), куда вошли близкие к позиции В.Маяковского "лефовцы".

10. Речь идет о проводившейся в Гинхуке работе по исследованию систем импрессионизма, кубизма, футуризма и супрематизма и составлению так называемых "спектров", то есть специальных цветовых таблиц, фиксирующих наиболее предпочитаемые цветовые гаммы художников этих направлений. Такие наиболее типичные спектры и назывались "формулами" (были формулы цветовые, линейные и пр.).

11. Оствальд Вильгельм Фридрих (1853-1932), физико-химик, философ, Нобелевский лауреат. Много занимался теорией цвета и даже издавал с 1921 года журнал “Цвет”. В России имя Оствальда было достаточно известно художникам, начиная с момента выхода в свет его книги “Письма о живописи” (М., 1905). Эта книга изучалась практикантами Гинхука, и, судя по свидетельствам А.А.Лепорской, рекомендовал книгу к изучению сам Малевич. Его взгляд на значение работ Оствальда явно изменился, возможно, под влиянием издания новой книги Оствальда “Цветоведение” (М.;Л., 1926), отличающейся сугубо химико-физическим уклоном от работы, изданной в 1905 году.

12. В украинской статье “не связаны”; очевидно, опечатка, так как искажен смысл высказывания.

13. Очень важное замечание о “плоскостности” архитектуры. Хотя Малевич в своей критике исходил из “живописного станкового впечатления”, он прекрасно видел плоскостный характер новой архитектуры, ориентированной скорее на плоскость проектной графики, нежели на представление о пространственном существовании реального здания (более близкое к впечатлениям живописным или скульптурным).

14. В номере альманаха, где публикуется статья Малевича, воспроизведены два архитектона Малевича.

15. “Студия” — журнал, выходивший с 10 октября 1911 по август 1912 года в Москве, а с сентября 1912 года — в Петербурге, с новым названием “Новая студия”. Судя по характеру текста Малевича, он имел в виду петербургский вариант. Журнал имел типичный для эпохи модерна облик; посвященный в основном театральной тематике, он периодически отражал и жизнь изобразительного искусства (хроника выставок, история и критика), а также печатал много репродукций со скульптуры, в основном немецкой, салонного типа.

Список иллюстраций

Иллюстрации к книге К.Малевича “Мир как беспредметность” (1927):

Обложка книги К.Малевича “Мир как беспредметность”. Мюнхен, 1927.

1. Академический рисунок.

2. Аналитическая схема (сезаннизм) по центральной фигуре эскиза к картине П.Сезанна “Купание” (1892-1893).

3. Аналитическая схема (кубизм) по центральной фигуре картины Ле Фоконье “Изобилие” (1910-1911. Х., м. 191 x 123. Муниципальный музей, Гаага).

4. К.Малевич. Кубистический конструктивный рисунок. 1911 <1919>. Литография. Из книги “О новых системах в искусстве”. Витебск, 1919.

5. Аналитическая схема по работе П.Пикассо “Карточный стол” (1913-1914. Х., м. 108 x 89,5. Музей современного искусства, Нью-Йорк).

6. Аналитическая схема по неустановленной работе.

7. Аналитическая схема по декоративной композиции Тео ван Дусбюрга 1923-1924 года.

8. К.Малевич. Супрематическая композиция. Литография. Из книги “Супрематизм. 34 рисунка”. Витебск, 1920.

9. П.Сезанн. Автопортрет. 1879. Х., м. 45 x 37. Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина.

10. К.Малевич. Православный. Эскиз к утерянной композиции “Голова крестьянина”. 1912. Б., кар. Размер листа 14,9 x 11,2. Художественный музей, Базель.

11. Н.Удальцова. Натурщица. 1912. Х., м. 106 x 71. Русский музей.

12-15. Окружение, вдохновляющее академистов (“действительность”). Фотографии.

16-27. Окружение, вдохновляющее футуристов (“действительность”). Фотографии.

28-35. Окружение, вдохновляющее супрематистов (“действительность”). Фотографии.

36. П.Сезанн. Портрет жены в красном кресле. Ок. 1877 г. Х., м. 72,5 x 56. Музей изящных искусств, Бостон, США.

57. Г.Гольбейн Младший. Джейн Сеймур, королева Англии. 1536. Х., м. 65 x 48. Художественно-исторический музей, Вена.

58. А.Матисс. Натюрморт (Фрукты и бронза). 1910. Х., м. 91 x 11,3. Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина.

59. П.Сезанн. Пейзаж (Берега Марны). 1888. Х., м. 71 x 90. Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина.

60. Аналитический рисунок кубистической композиции.

61. Аналитический рисунок-схема человеческой фигуры.

62. К.Малевич. Кубизм. Самовар. 1913. Б., кар. 14 x 9,1. Художественный музей, Базель.

63. П.Пикассо. Женщина с поднятой левой рукой. 1910. Х., м. 55 x 46. Частное собрание.

64. П.Пикассо. Испанский натюрморт. 1912. Х., м. 46 x 33 (овал). Музей современного искусства, Вильнёв, д'Аск, Франция.

65. Ж.Брак. Натюрморт с игральной картой. 1913. Х., м., уголь. 78,5 x 50,5. Национальный музей современного искусства, Париж.

66. В.Татлин. Материальный подбор. 1916. Палисандр, железо, дерево и др. 100 x 64 x 27. Третьяковская галерея.

Супрематические композиции К.Малевича:

67. Основной супрематический элемент. Квадрат. 1913. Б., кар. 26,5 x 21,5. Художественный музей, Базель.

68. Основной супрематический элемент. Первый за квадратом, из которого возникают супрематические формы. 1913. Б., кар. 20,5 x 26,5. Художественный музей, Базель.

69. Третий основной супрематический элемент. 1913. Б., кар. 20,5 x 26,5. Художественный музей, Базель.

70. Движение супрематического квадрата. Новый двухплоскостной супрематический элемент, пассивно образованный. 1913. Б., кар. 20,5 x 26,5. Художественный музей, Базель.

71. Удлиненный супрематический квадрат. 1913. Б., кар. 20,5 x 26,5. Художественный музей, Базель.

72. Супрематическая композиция из квадратов. 1913. Б., кар. 20,5 x 26,5. Художественный музей, Базель.

73. Контрастирующие супрематические элементы. 1913. Б., кар. 20,9 x 16,4. Художественный музей, Базель.

74. Объединение супрематических элементов. 1913. Б., кар. 21 x 16,4. Художественный музей, Базель.

75. Супрематическая композиция с использованием форм треугольников. 1913. Б., кар. 20,9 x 16,4. Художественный музей, Базель.

76. Композиция супрематических элементов (ощущение полетов). 1914-1915. Б., кар. 21 x 16,4. Художественный музей, Базель.

77. Комбинированная супрематическая композиция (ощущение металлического звука — динамика). (Бледный — металлическая окраска). 1914. Б., кар. 20,9 x 16,4. Художественный музей, Базель.

78. Супрематическая композиция (ощущение течения. Телеграфия). 1915. Б., кар. 20,9 x 16,4. Художественный музей, Базель.

79. Супрематическая композиция. Белое в белом (ощущение белого безмолвия). 1916. Б., кар. 76,5 x 20,5. Художественный музей, Базель.

80. Супрематический элемент безмолвия. 1917. Б., кар. 20,9 x 16,4. Художественный музей, Базель.

81. Супрематическая композиция (ощущение магнетического притяжения).1914. Б., кар. 26,5 x 20,5. Художественный музей, Базель.

82. Супрематическая композиция (магнетическое притяжение). 1914. Б., кар. 26,5 x 20,5. Художественный музей, Базель.

83. Супрематическая композиция (ощущение движения и вновь остановки). 1916. Б., кар. 26,5 x 20,5. Художественный музей, Базель.

84. Супрематическая композиция (комбинированное ощущение: круг и квадрат). 1913. Б., кар. 20,5 x 26,5. Художественный музей, Базель.

85. Супрематическая композиция (ощущение Вселенной). 1916. Б., кар. 20,5 x 26,5. Художественный музей, Базель.

86. Супрематическая композиция (ощущение мирового пространства). 1916. Б., кар. 20,5 x 26,5. Художественный музей, Базель.

87. Супрематическая композиция (ощущение мистической “волны” из Вселенной). 1917. Б., кар. 20,5 x 26,5. Художественный музей, Базель.

88. Супрематическая композиция (ощущение мистической воли: неприятие). 1915. Б., кар. 26,5 x 20,5. Художественный музей, Базель.

89. Супрематическая композиция (ощущение беспредметности). 1919. Б., кар. 26,5 x 20,5. Художественный музей, Базель.

90. Супрематические элементы в пространстве. 1915 (дополнение развития, достигнутого к январю 1923). Б., кар. 20,5 x 26,5. Художественный музей, Базель.

91. Супрематический архитектон (“Гота”. 1925-1926. Гипс).

92. Супрематический архитектон (“Альфа”. 1925-1926. Гипс).

Иллюстрации к статье “Супрематическая архитектура” (1927):

Обложка журнала “Васмутс Монатсхефте фюр Баукунст”. Берлин, 1927, № 10.

1-2. Супрематическая архитектура. Архитектор: К.Малевич, Ленинград. (1) Динамическое архитектурное сложение (Динамический супрематический архитектон. 1925-1926. Гипс. Не сохранился). (2) Фрагмент модели “Альфа” (Архитектон “Альфа”. 1925-1926. Гипс. Не сохранился).

3. Проект рабочего клуба. Архитектор: К.Малевич. Проектировщик: Л.Хидекель. (Фасад. 1926).

4. Супрематическая архитектурная модель. Архитектор: К.Малевич. Ленинград. (Супрематический архитектон “Гота-2”. 1925-1926. Гипс. Не сохранился).

5. Супрематическая архитектурная модель. Архитектор: К.Малевич, Ленинград. (Супрематический архитектон. 1925-1926. Гипс. Не сохранился).

6-7. Супрематическая архитектура. Архитектор: К.Малевич, Ленинград. (6) Модель “Альфа” (Архитектон “Альфа”. 1925-1926. Гипс. Не сохранился). (7) Модель “Бета” (Архитектон “Бета”. 1925-1926. Гипс. Не сохранился).

Иллюстрации к статьям в журнале "Новая генерация" (1928-1930):

Обложка журнала "Новая генерация". Харьков, 1929, № 4.

1. Скрипка. Аналитическая схема по работе П.Пикассо "Скрипка". (1911-1912. Х., м. 55 х 46. Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина).

2. К.Малевич. Супрематическая композиция. Литография. Из книги "Супрематизм. 34 рисунка". Витебск, 1920.

3. Формирующие или прибавочные элементы:

а) кубизма; б) супрематизма.

4. Ж.Брак. Столик. 1911. Х., м. 116 х 81. Национальный музей современного искусства, Париж.

5. К.Малевич. Динамический супрематизм. Литография. Из книги "Супрематизм. 34 рисунка". Витебск, 1920.

6. К.Малевич. Магнитное ощущение и супрематическое выявление. Литография. Из книги "Супрематизм. 34 рисунка". Витебск, 1920.

7. У.Боччони. Состояние души (Прощание). 1911. Х., м. 70,5 х 96,2. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

8. К.Малевич. Динамический супрематический архитектон. 1925-1926. Гипс. Не сохранился.

9. К.Малевич. Архитектон "Альфа". 1925-1926. Гипс. Не сохранился.

10. В.Воробьев. Супрематический архитектон. 1925-1926. Гипс. Не сохранился.

11. Н.Суетин. Супрематический архитектон. 1925-1926. Гипс. Не сохранился.

12. К.Малевич. Архитектон "Зета". Середина 1920-х гг. Гипс. Не сохранился.

13. И.Репин. Голова подростка. Рисунок из альбома. 1884. Б., кар.

14. П.Пикассо. Игрок в карты. 1913-1914. Х., м. 108 х 89,5. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

15. П.Сезанн. Купальщицы (Купальщицы перед шатром). 1883-1885. Х., м. 63 x 81. Частное собрание, Осло.

16. П.Сезанн. Искушение св. Антония. 1867-1869. Х., м. 54 x 73. Частное собрание, Цюрих.

17. П.Сезанн. В глубине оврага. 1882-1885. Х., м. 73 x 54.

18а. И.Шишкин. Лес. (Воспроизводится по журналу).

18б. А.Павлович. Осеннее утро. Фотография. (Воспроизводится по журналу).

19. П.Сезанн. Игроки в карты. 1890-1892. Х., м. 65 x 81. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

20. Ж.Брак. Виадук в Эстаке. 1907. Х., м. 65,1 x 80,6. Институт искусств, Миннеаполис.

21. П.Сезанн. Гора св. Виктории в окрестностях Гардана. 1885-1886. Х., м. 67,5 x 91,5.

22. Ж.Брак. Виадук в Эстаке. 1908. Х., м. 75 x 60. Частное собрание, Монте Карло.

23. П.Пикассо. Дама с веером. 1908. Х., м. 101 x 81. Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина.

24. Ж.Метценже. Женщина за чашкой чая (Полдник). 1911. Картон, м. 75,9 x 70,2. Музей искусств, Филадельфия.

25. П.Пикассо. Мужчина со скрещенными руками. 1909. Б., наклеенная на картон, гуашь, акварель. 65,2 x 49,2. Эрмитаж.

26. Ж.Брак. Столик. 1911. Х., м. 116 x 81. Национальный музей современного искусства, Париж.

27. П.Пикассо. Испанский натюрморт. 1912. Х., м. 46 x 33 (овал). Музей современного искусства, Вильнёв, д'Аск, Франция.

28. П.Пикассо. Гитара и музыкальная партитура (Вальс). 1912-1913. Б., кар., коллаж. 58 x 63. Частное собрание.

24—333

29. Ж.Брак. Натюрморт с игральными картами. 1913. Х., м., уголь. 78 x 50,5. Национальный музей современного искусства, Париж.

30. Ж.Брак. Кларнет. 1913. Х., м., цв. б., уголь, мел, кар. 95,2 x 120,3. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

31. Ж.Метценже. Фрукты и цветы. 1917. Х., м. 81 x 65. Местонахождение неизвестно.

32. П.Пикассо. Три музыканта. 1921. Х., м. 200,7 x 222,9. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

33. П.Пикассо. Бутылка рома. 1911. Х., м. 60,3 x 48,8. Частное собрание, Мехико-Сити.

34. П.Пикассо. Женщина с гитарой. 1911-1914. Х., м. 130 x 89. Художественный музей, Базель.

35. П.Пикассо. Голова. 1913. Б., тушь, перо, акварель. 43 x 28,8. Частное собрание, Нью-Йорк.

36. П.Пикассо. Натюрморт (Гитара и бутылка “Басса”). 1913. Конструкция. Различные материалы. 89,5 x 80 x 14. Музей Пикассо, Париж.

37. П.Пикассо. Конструкция. 1913. Не сохранилась.

38. П.Пикассо. Скрипка, стакан, трубка и чернильница (Воспоминания о Гавре). 1912. Х., м. 81 x 54 (овал). Национальная галерея, Прага.

39. П.Пикассо. Натюрморт (“Наше будущее в воздухе”). 1912. Х., м. 38 x 55,2. Частное собрание, Чикаго.

40. Ф.Леже. Дровосеки (Обнаженные в лесу). 1909-1910. Х., м. 120 x 170. Государственный музей Кроллер-Мюллер, Оттерло, Нидерланды.

41. Ф.Леже. Этюд к трем портретам. 1911. Х., м. Музей искусств, Милуоки, США.

42. Ф.Леже. Дымы (Дымы над крышами). 1912. Х., м. 46 x 55. Художественный музей, Сент-Луис, США.

43. Ф.Леже. Дама в голубом. 1912. Х., м. 193 x 130. Художественный музей, Базель.

44. Ф.Леже. Вариация форм (Контрасты форм). 1913. Х., м. 55 х 460. Частное собрание, Берн.

45. Ф.Леже. Сидящий человек (Сидящая женщина). 1914. Х., м. 100,1 х 81. Частное собрание, Нью-Йорк.

46. Ф.Леже. Винты (Пропеллеры). 1918. Х., м. 41 х 33. Королевский музей изящных искусств Бельгии, Брюссель.

47. Ф.Леже. Мотор. 1918. Х., м. 46 х 55. Частное собрание.

48. Мотор (Коленчатый вал). Фотография.

49. Ф.Леже. Женщина с букетом. Эскиз к “Читающим”. 1924. Х., м. 116 х 81. Частное собрание, Нью-Йорк.

50. Ф.Леже. Роза и циркуль. 1925. Х., м. 46 х 65. Частное собрание.

51. Ф.Леже. Декоративная композиция. 1922. Х., м. 73 х 92. Фрагмент. Частное собрание.

52. Ф.Леже. Стенная роспись. 1924. Х., м. 180 х 80. Фрагмент. (В НГ повернута на 90°). Музей Фернана Леже, Бийо.

53. Х.Грис. Сигары. 1912. Местонахождение неизвестно.

54. Х.Грис. Гитара и рюмки. 1912. Х., м. 30 х 58. Частное собрание, Париж.

55. Х.Грис. Человек в кафе. 1912. Фрагмент. Х., м. Музей искусств, Филадельфия.

56. Х.Грис. Часы (Часы и бутылка). 1912. Х., м. 65 х 92. Частное собрание, Базель.

57. Х.Грис. Кастрюлька для соуса. 1919. Х., м.

58. Х.Грис. Гитара и компотница. 1919. Х., м. 60 х 73. Частное собрание, Чикаго.

59. Ж.Метценже. Женщина и фазан. 1926. Х., м. 116 х 89. Государственный музей Кроллер-Мюллер, Оттерло, Нидерланды.

60. Ж.Метценже. Жонглер. 1926. Х., м. Местонахождение неизвестно.

61. О.Эрбен. Сбор вишен. 1926. Х., м. Местонахождение неизвестно.

77. Н.Габо. Пластика стекла. Пространственная конструкция. 1922. Местонахождение неизвестно.

78. К.Малевич. Супрематическая архитектурная модель. До 1926 г. Гипс. Не сохранился.

79. В.Татлин. Доска № 1 (Старо-Басманная). 1916. Дерево, яичная темпера, м., бронза. 100 x 57. Третьяковская галерея.

80а. И.Морозов. Комбинированный стол. Проект. 1926.

80б. А.Родченко. Проект складной мебели для клуба. 1925.

81. Т. ван Дусбюрг, К. ван Еестен. Вилла Розенберга. Макет. 1923.

82. Т. ван Дусбюрг, К. ван Еестен. Проект виллы. 1925 (?).

83. Деревянный жилой дом. Фотография.

84. А.Веснин. Торговый дом акционерного общества “Аркос” в Москве. Проект. 1924.

85. А.Корн. Деловой центр в Хайфе. Проект. 1925.

86. Разработка двери (дверная ручка).

87. К.Швердтфегер. Рельеф.

88. О.Вернер. Пластическая конструкция. До 1923 г.

89. К.Швердтфегер. Пластическая конструкция. Стекло, штукатурка.

90. Х.Буссе. Первое упражнение по резьбе по дереву. Различные структуры.

91. Н.Суетин. Супрематическая динамика. Уновис. 1921. Коллаж, смешанная техника, картон. 14,3 x 13,9. Частное собрание.

92. Г.Ритвелд. Рабочая комната. 1920. (Дом д-ра Хартога, Голландия.)

93. К.Малевич. Черный круг. 1920. Литография. Из книги “Супрематизм. 34 рисунка”. Витебск, 1920.

94. Ф.Мольнар. Красный куб. Проект. 1923.

95. Х.Бауэр, Р.Равис. Декорация стены. Первая половина 1920-х гг.

25--333

127. К.Моне. Руанский собор вечером. 1894. Х., м. 81 x 65. Государственный музей изобразительных искусств им.А.С.Пушкина.

128. Н.Тархов. День карнавала в Париже. 1900. Х., м. 98 x 63. Третьяковская галерея.

129. И.Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885. Х., м. 199,5 x 254. Третьяковская галерея.

Обложка издания “Авангард: Альманах пролетарских художников новой генерации”. Харьков, 1930, № b. *С. 274*.

Иллюстрации в разделе “Приложения”:

1. Проект супрематической колонны. Архитектор: К.Малевич, Ленинград. (Вертикальный архитектон. 1926-1927. Гипс. Не сохранился.) *С. 297*.

2. Проекты супрематических архитектурных орнаментов. Архитектор: К.Малевич, Ленинград. (Супрематические орнаменты. 1926-1927. Гипс. Не сохранились.) *С. 298*.

Именной указатель*

*В Именной указатель включены имена исторических лиц, упомянутые в текстах Малевича из основных разделов тома.

Принятые сокращения и аббревиатуры

Malevich, vol.I
Malevich, vol.II
Malevich, vol.III
Malevich, vol. IV : Andersen, Troels, ed. K.S.Malevich: Essays on Art. Copenhagen: Borgen, 1968-1978. 4 vol. Vol.I, 1915-1933, and vol.II, 1928-1933 (1968); vol.III, The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings, 1922-25 (1976); vol.IV, The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished Writings, 1913-33 (1978).

Б.- бумага
ВГХПИ — Витебский Государственный Художественно-практический институт
Вхутемас — Высшие художественно-технические мастерские
ВНИИТЭ — Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики
Главискусство — Главное управление по искусству Наркомпроса
Главнаука — Главное управление по науке Наркомпроса
Главпрофобр — Главное управление по профессиональному образованию Наркомпроса
ГИИИ — Государственный институт истории искусства, Ленинград
Гинхук — Государственный институт художественной культуры, Ленинград
ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Москва
ГСХМ — Государственные свободные художественные мастерские
ил. — иллюстрация
кар. — карандаш
КГХИ — Киевский Государственный Художественный институт
ЛЕФ — Левый фронт искусств (объединение)
ЛОГ — Ленинградское отделение Главнауки
м. — масло
МХК — Музей художественной культуры

НКП, НКПрос, Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения

НГ — "Новая генерация", журнал

ОГПУ — Объединенное государственное политическое управление

ОЖК — Отдел живописной культуры в Гинхуке

ООК — Отдел органической культуры в Гинхуке

РАХН — Российская Академия художественных наук

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика

СА — "Современная архитектура", журнал

Сарабьянов Д., Шатских А. — Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М.: Искусство, 1993

СМА — Стейделик Музеум, Амстердам (Нидерланды)

Уновис — Утвердители нового искусства (объединение)

ФТО — Формально-теоретический отдел в Гинхуке

Х. — холст

цв. — цветной

ЦГА СПб. — Центральный государственный архив, Санкт-Петербург

ЦГАЛИ СПб. — Центральный государственный архив литературы и искусства, Санкт-Петербург

ЦГАР — Центральный государственный архив России

Казимир Малевич

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТИ ТОМАХ

Том 2

Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930

Книгоиздательство «Гилея»
E-mail: gileia@glasnet.ru

Отпечатано в ОАО «Типография «Новости»
107005 Москва, ул. Фр. Энгельса, 46
Заказ № 333. Тираж 2750 экз. 1-й завод — 1500 экз.

Вышли в «Гилее»

Сочинения *А.Крученых, Е.Радова, А.Введенского, И.Зданевича, И.Терентьева, Н.Харджиева, Г.Айги, Б.Поплавского, В.Казакова, А.Бренера, Ю.Марра, П.Смирнова, С.Сигея*

Готовятся

В.Поляков
Книги русского кубофутуризма

И.Терентьев
Моё рождество: избранные произведения 1917–1925 гг.

В.Кандинский
Избранные труды по теории искусства

Д.Хармс
Дней катыбр: избранные стихотворения, поэмы, драматические произведения

Т.Никольская
«Фантастический город»: из истории культурной жизни русского Тифлиса 1917–1920 гг.

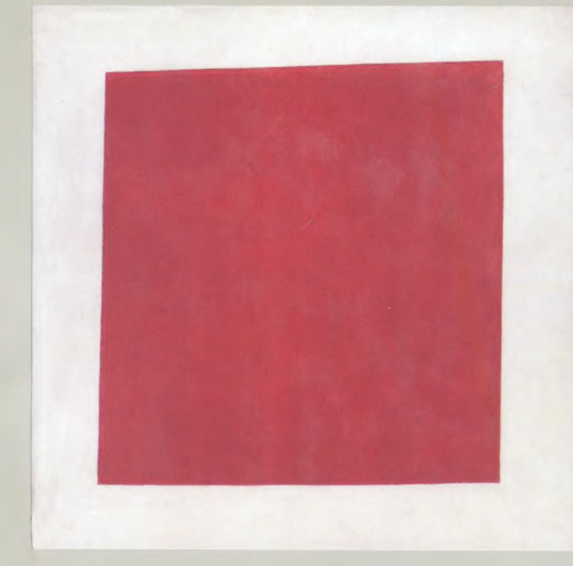
Терентьевский сборник № 3: статьи и публикации

Альманах ДАДА (Берлин, 1920). Первое русское издание

Издания «Гилеи» можно приобрести
в гуманитарном книжном салоне «Гилея»
по адресу: 103001 Москва, Б. Садовая, 4.
Тел. 299–34–74, доб. 118



Казимир Малевич



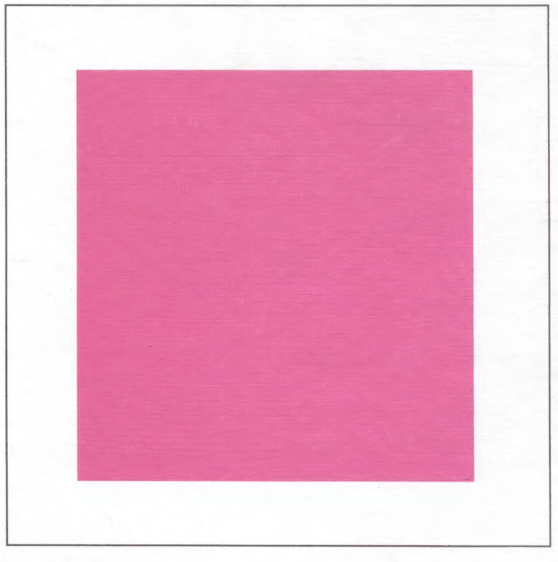
2.

Казимир Малевич

2.


ISBN 5-87987-002-2

Казимир Малевич



2.

Казимир Малевич

2.